

J. K. Niedzielski

STUDYA
ESTETYCZNE

VIII



STUDYA ESTETYCZNE

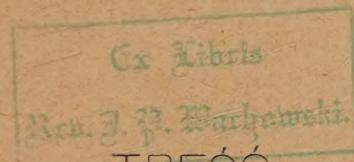
Druk P. Laskauera i W. Babickiego w Warszawie.

BIBLIOTEKA DZIEŁ CHRZEŚCIJAŃSKICH.

Ks Karol Niedziałkowski

BISKUP ŁUCKO-ŻYTOMIERSKI

Studya estetyczne



TREŚĆ:

Przedmowa. — Czy można określić sztukę. — Naleciałości renesansowe w sztuce religijnej. —

Nagość w sztuce pod względem etycznym i estetycznym.

J.P. Wachowski.

WARSZAWA

Skład Główny w Księgarni Gebethnera i Wolff'a

1901

Дозволено Цензурою
Варшава, 29 Июня 1901 года.

Przedmowa.

W przeszłości naszej, sztuki piękne nie zajmowały, jak wiadomo, zbyt wiele miejsca. Wymagania przodków naszych pod tym względem były arcyskromne; czynili im zadość artyści zagraniczni, oryginalnej sztuki nie mieliśmy prawie. Nic zatem dziwnego, że społeczeństwo nasze z teorią piękna nie było wcale obeznane, skoro w praktyce tak mało się o nie troszczono. Od lat kilkudziesięciu rzeczy zmieniły się na lepsze, dotąd wszakże sztuki piękne są na gruncie naszym dość płytko jeszcze siedzącą rośliną, a ogromna większość mas oświeconych (o prostaczkach nie mówię nawet wcale) nie rozumie ich znaczenia w życiu, ani ich potrzeby nie odczuwa. Jeśli jednak spotyka się wśród nas zastęp ludzi miążących piękno, w porównaniu do dawnych czasów dość znaczny, jeśli teorye estetyczne bywają coraz częściej roztrząsane, to jednak z pewnością powiedzieć można, że stosunek wzajemny sztuki, piękna i chrześcijani-

zmu jest dla wszystkich prawie ziemią zupełnie nieznaną,— owszem krążyły i krążą pod tym względem pojęcia często mylne, częściej może wprost fantastyczne. Tak np. w czasach, kiedy dopiero zaczynano u nas o sztukach rozprawiać, Józef Kremer, zachwycając się nad miarą już chyba sztuką grecką, dowodził w swoich „Listach z Krakowa“, że przewaga ducha w wierze chrześcijańskiej nad ciałem nie sprzyjała rozwojowi piękna i zgnębiła sztukę grecką. Tymczasem ostatnia upadła i przekwitła na długo przed Chrystusem, a upadła właśnie dla przewagi ciała nad duchem, wskutek zupełnego zaniku duchowości w rozpustnej i spodłonej Grecji. Z drugiej strony trudnoż było chrześcijanom oddawać się spokojnie estetyce, gdy w ciągu trzystu lat jedenaście milionów skonało w katuszach. Nie łatwą też było to rzeczą i później, kiedy nawalała barbarzyńska pokryła Europę ruinami, gdy przez długie wieki rozlegał się tylko szczek miecza. Gdy jednak świat nowy uspokoił się, pojawiły się na niem kwiaty sztuk pięknych, wyrosłe pod wpływem właśnie owej przewagi ducha nad ciałem, na którą się skarżył nasz estetyk. Czy jednak chrześcijanizm wydał wszystko, co mógł wydać w dziedzinie estetyki? Z pewnością—nie. Jak nie było dotąd całego społeczeńства, któreby było doskonale chrześcijańskiem, lecz każde niesłychanie daleko pozostawało za swoim ideałem, do którego tylko pojedyńcze zbliżały się indywiduali, tak też i sztuki piękne, wonny kwiat cywilizacji ludzkiej, nigdy w całości nie uległy wpływowi chrześcijańskiej nauki, nie wydały wszystkich owoców, jakieby z tego nasienia wyrosnąć mogły.

Bądź co bądź jednak są one znacznie liczniejsze, niż wielu sądzi; ogólnie bowiem zdaje się ludziom, że wpływ chrześcijański daje się dostrzec tylko w sztuce religijnej.—Takie mniemanie jest grubą omyłką. Jak bowiem w sztuce religijnej nie wszystko jest zawsze prawdziwie chrześcijańskie, lecz dają się w niej dostrzegać wpływy uboczne, nie raz bardzo niechrześcijańskie, tak z drugiej strony w dziełach sztuki, nic na pozór wspólnego z wiarą nie mających, wpływ jej i działanie jest bardzo widoczne. Podobnie bywa i w życiu; kto jest prawdziwie religijnym człowiekiem i dobrym chrześcijaninem, jest nim nie tylko w kościele i w czasie modlitwy, ale w każdej czynności prawie ujawni się duch kierujący nim.

Tymczasem wśród nas taki związek między wiarą i sztuką rzadko komu na myśl przychodzi; sztuka jest dla ogółu jakimś oderwanem, samodzielnem, z zasadami niezwiązanem zjawiskiem. Przekonanie takie bywa bardzo żarliwie bronionem i rozszerzanem przez współczesnych estetyków i literatów; jak jednak bardzo mylną jest taka teoria starałem się wykazać w kilku zebranych tu rozprawach. Były już one drukowane (oprócz pierwszej), sądzę jednak, że mogą być pożyteczne zebrane razem i wydane jako książka osobna. Niech one będą zapowiedzią, przypomnieniem, że w chrześcijańskim społeczeństwie na zachodzie jest i rozwija się estetyka chrześcijańska, gdy my utartym zwyczajem przywłaszczymy sobie stamtąd co jest najgorszego, więc i w estetyce poglądy pogańskie, albo co najwyżej eklektyczne, reklamowanych przez pseudo liberalną prasę pisarzy.

Może te kilka szkiców staną się dla kogo zachętą do samodzielnego badania sztuki, do poznania poglądów katolickich i do otrząśnienia się z narzucających nam ciągle protestanckich i bezwyznaniowych teoryj. Nie są to, zapewne, utwory specjalistyczni i fachowca — byłoby też bardzo do życzenia, by miłośnik sztuki z powołania i chrześcijanin przytem, zapoznał naszą publiczność z chrześcijańską estetyką; co do mnie, mówię z rzymskim poetą: *fece, quae potui — faciant meliora potentes.*

X. K. N.

CZY MOŻNA OKREŚLIĆ SZTUKĘ.

Mjesieni 1900 r. ukazała się książka p. t. „Juliusz Kossak, przez Stanisława Witkiewicza“¹⁾. Tytuł był tak zachęcający, że natychmiast ją nabyłem i przeczytałem z wielkim zajęciem. Krytyka robiła autrowi bardzo słuszne zarzuty co do treści, rysunkom można zarzucić niejedno pod względem wykonania, a jednak książka czyta się chciwie i, co ważniejsza, robi wrażenie. Przeglądając obrazy dawnych dziejów, choćby tylko anegdotycznie przedstawionych, patrząc na blask dawno minionej, smutno się robi, że kiedyś coś było, a teraz nie ma nic, że kiedyś było jasno, wesoło, buńczucznie, teraz szaro, chudo i smutno. Zdaje się, jakby się czytało epopeję, by po jej skończeniu, znowu powrócić do kieratu arcyprzaicznej, wyrobniczej pracy. Zdaje się, że patrząc na one nasze widoki zimy, lata, polowań, prac koło roli, doznaje się wrażenia, jakby wiatr ze stron tych dochodził aż nad brzegi Newy, przynosił zapach pól rodzinnych, wilgoć lasów górskich i echo dalekie piosenki „albośwa to jacy tacy“. — Z przyjemnością także widziałem, że poglądy autora nieraz bardzo się różnią od wypowiedzianych dawniej w książce „Sztuka i krytyka u nas“, że się pozbył dawnej krańcowości i chwali to, przeciwko czemu dawniej niesłusznie powstawał. Nie pisałbym się jednak i teraz we wszyst-

¹⁾) Warszawa, 1900. Nakład Gebethnera i Wolffa.

kiem na jego estetyczne teorye, bo jak np. zgodzić się na takie np. najoczywiściej fałszywe twierdzenie, „że niema złych ani dobrych kierunków” tylko mniej albo więcej zdolni artyści, kiedy patrzymy na okropności dekadentyzmu i kiedy sam autor przed laty tak namiętnie zwalczał kierunek pseudoromantyczny? Jak uwierzyć, że szkoła na nic nie potrzebna, że otoczenie nie ma żadnego wpływu na artystę, że kierunki w sztuce powstają tylko pod wpływem potężnych indywidualności? Podobnie nieuzasadnionych teoryj dałoby się w książce p. Witkiewicza znaleźć sporo i właśnie o jednej z nich zamierzyłem obecnie pogawędzić.

Pod koniec już dzieła znajdziemy obszerniejszą rozprawę (str. 197—200) o tem, co trzeba rozumieć przez wyraz sztuka. Zaciekała mnie ona z tego względu, że autor, wyrzucając innym, że rozprawiają o sztuce, a nigdy jej określenia nie dają, sam nietylko ichomyłki nie poprawia i żadnego określenia sztuki nie daje, lecz jeszcze tak rozprawia, tak straszy, jak gdyby nikt na prawdę nic był w stanie jej określić. Zaciekało mnie to, powtarzam, bo gdyby p. Witkiewicz miał słuszność, to sztuka byłaby jedyną rzeczą na świecie, którejby nie można było określić; — a skądże jej taki przywilej? Zdało mi się, że niema żadnego przywileju, że sztukę można określić jak wszystko inne, byle postępować „zręcznie, cierpliwie, pomaleńku i kategorycznie”, jak mawiał nieoceniony koniuszyc w Brzegach Wilii Chodźki, i postanowiłem spróbować. Otóż chcąc dojść do zamierzonego celu, a postępując, jak się rzekło, cierpliwie, pomaleńku i kategorycznie, muszę zacząć od streszczenia i z analizowania rzeczonej rozprawy. Nie będzie to rzeczą łatwą dla tego, że autor jej nie postępował „kategorycznie”, owszem pomieszał kilka kategoryj razem, przeskakując od jednej do drugiej i czyniąc przez to bardzo trudne śledzenie za swojem dowodzeniem i zrozumieniem swej myśli przewodniej. Kto jednak podjął się rzeczy tak trudnej, jak określenie tego, czego nikt jeszcze jakoby nie określił, powinien podać łatwiejszej, jaką jest rozpłatanie popłatanego nieco rozumowania. Otóż p. Witkiewicz w omarwianym ustępie rozprawia właściwie o trzech rzeczach:

o sztuce ogólnie pojętej, o talentie malarstwim i o kierunkach sztuki. Ponieważ jak się rzekło, sposób argumentacyjny jest przytrudny i zawikłany, więc opuściwszy dwa ostatnie tematy, acz bardzo zajmujące, będziemy mówili tylko o pierwszym t. j. o sztuce.

„Estetycy, krytycy, filozofowie i artyści, powiada p. W., stawiają ciągle pytanie: Co jest sztuka? I odpowiadają zwykle nie na to pytanie, które postawili, tylko na pytanie: jaką sztuką być powinna? Pomyłki tej nie uniknął nawet taki potężny umysł, jak Tołstoja. Wskutek też tej pomyłki odpowiedzi ich nie wyjaśniają nic, są zwykle gmatwaniną sprzecznych, nielogicznych i niezgodnych z historią sztuki twierdzeń“. Autor zaznaczył tu fakt bardzo rzeczywisty i arcyciekawy. Naprawdę wśród mnóstwa książek i rozpraw o sztuce, nie zdarzyło mi się spotkać ani razu jej określenia; rozprawiają i rozpisują się ludzie o tem, „jaką sztuką być powinna“, a nie zadadzą sobie pierwej trudu określenia, co przez ten wyraz rozumieć należy. Rzecz naturalna, że w takim razie sporom i rozprawom końca nigdy nie będzie, bo każdy może przez sztukę rozumieć co innego, każdy może mieć słuszność ze swego punktu widzenia i dla tego ustąpić nie zechce. Jest to zresztą ten sam błąd, który w życiu możemy obserwować sto razy dnia każdego — sprzeczają się ludziska, zaperzą, zagniewają i pokłócą, choć w gruncie rzeczy mogą wszyscy mieć słuszność, mogą być nawet w rzeczywistości jednego zdania, tylko że w danym razie każdy mówił o czem innem, chociaż je tym samym nazywał wyrazem. Niedawno taki sam brak ścisłości zauważałem i w literaturze; pisząc o jednym z najważniejszych okresów w dziejach naszej poezji, o romantyzmie, byłem zdziwiony, że oprócz jednego dawnego autora, nigdzie i u nikogo nie znalazłem określenia, co stanowiło właściwą, wewnętrzną istotę romantyzmu. Nawet najnowsze dzieło prof. Tretiaka „Młodość Mickiewicza“, analizując w najdrobniejszych szczegółach początki tego kierunku, określenie istoty jego pozostawia zupełnie na stronie. Prostego faktu, że kiedy każdy co in-

nego rozumie pod wyrazem sztuka, to sprzeczkom, pomyłkom, zmianom nie będzie końca.

Pan Witkiewicz dowodzi dalej w sposób następujący:

„Cóż bowiem należy wziąć za podstawę sądu o tem: jaką sztuka być powinna? Moralność? Nauka? Stan ekonomiczny? Patryotyzm? Miłość? Czy trójce dawniejszej estetyki: piękno, dobro i prawdę i ponad wszystkiem Boga? Wszystkie dotycketasowe próby rozstrzygnięcia pytania: Co jest sztuka? na drodze stosowania tych różnych zasad, nie doprowadziły i nie doprowadzą do żadnego rezultatu, raz wskutek tego, że wszystkie wynikające z nich wnioski są odpowiedzią na całkiem inną stronę kwestii sztuki, a powtóre, że są zawsze ograniczone, za ciasne. Ani piękno, ani dobro, ani prawda, ani nawet Bóg nie wypełniają ludzkiej duszy tak po brzegi, żeby poza nimi nie zostało miejsca na nic innego, żeby w człowieku nie szarpały się i niewydzieralały na zewnątrz inne jeszcze i potężne siły. I dopóki tak jest, dopóki człowiek jest tą skomplikowaną, nie dającą się pohamować i wtłoczyć w żadną ciasną formułkę istotą, dopóty ludzie naprzóźno będą się starali dać słuszną na to pytanie odpowiedź i postawić jakąś zasadę, którejby sztuka miała stale i zawsze słuchać. Sztuka jest taką — jakim jest człowiek.“

W przytoczonym ustępie znajduję tak częste u p. Witkiewicza zestawienie zadziwiająco prawdziwych wyników obserwacji z bardzo wadliwem rozumowaniem¹⁾. Wyliczając na początku rozmaite podstawy sądu o tem, jaką być sztuka powinna, wspomina on także o trójce dawniejszej estetyki, którą jest piękno, dobro i prawda i razem ze wszystkiem innem nazywa ją „ciasną formułką“, nie dającą się jakoby zastosować do człowieka, bo wszystko wyżej wyliczone nie zdoła tak po brzegi wypełnić duszy ludzkiej, żeby poza nimi nie zostało miejsca na nic in-

¹⁾ Ciekawy ten objaw psychiczny jest jasnym dowodem na własnej osobie autora fałszywości twierdzenia jego, że szkoła jest niepotrzebna. Nie da ona tego, czego człowiek nie otrzymał z góry: talentu, indywidualności i t. p. to prawda — ale nauczy pewnego systematu, prawidłowego używania tego, do czego doprowadziła praca całych pokoleń, tak samo na polu artystycznym, jak prawidłowego rozumowania.

nego, „żeby człowieka nie szarpały i nie wydzierały się na zewnątrz inne jeszcze i potężne siły“. Niestety, p. W. nie wymienił, coby to innego jeszcze być mogło, nie nazwał ani jednej potężnej, a choćby i nie bardzo nawet wielkiej siły — a nie wymienił dla tej prostej racyi, że pozaową trójca dawniejszej estetyki, nic, literalnie nic nie znajdzie się takiego, coby przedmiotem sztuki być mogło. Prawdę, piękno, dobro p. W. nazywa ciasną formułką, w którą człowieka wtłoczyć nie można, niechże wynajdzie i wymieni jakiekolwiek zjawisko, istotę, pojęcie, któreby poza tą formułką zostało, a nie było nią objęte. Domyślam się, że przez owe siły potężne, nie wchodzące w zakres trzech powyższych pojęć, autor rozumiał przeróżne namiętności, fakty, siły, wyobrażenia, które nie są ani pięknemi, ani prawdziwemi, ani dobremi — ale rzecz pomimo pozornego zawiązania jest nadzwyczaj prostą. Wszystko co istnieje, a nawet co tylko pomyślanem być może, skoro jest dodatniem, nigdy niczem innem nie będzie tylko dobrem, pięknem, prawdą, wszystko zaś ujemne, może być tylko złem, brzydotą, fałszem — poza temi kategoryami nietylko nic nie może istnieć, ale ani nawet być pomyślnem. Ponieważ jednak sztuka piękna, jak to niżej zobaczymy (choćż to rzecz zresztą oczywista) z natury swojej zajmuje się, że tak powiem *ex professo* dodatnią stroną, ujemną zaś tylko przypadkowo, *per accidens*, dla wymagań artystycznych więc słusznie twierdzić można, że jej dziedziną właściwą jest owa, lekceważona przez naszych estetyków „dawniejsza trójca — prawda, dobro, piękno“. Rama ta, czy formuła, nietylko ciasną nie jest, jak się zdaje p. W., lecz jest tak obszerną, że nic dodatniego poza nią niema, że wystarczy jej tak długo, jak ludzkość trwać będzie. Swoją drogą, chociaż piękno, prawda, dobro są dziedziną, przedmiotem sztuki, nie są jeszcze samą sztuką — autor nasz nie określa jej, natomiast dał niezmiernie prawdziwe określenie jakości sztuki, mówiąc, że taką być ona powinna, jaką jest człowiek; naturalnie, ponieważ jest ona wytworem człowieka, nie może być inną tylko taką, jakim on sam jest.

Po tem określeniu, mówi autor o kierunkach w sztuce i o malarstwie, a następnie znów wraca do sztuki i twierdzi, „że wzięta w całości, jest ona najprawdziwszym, najistotniejszym wyrazem życia ludzkiej duszy we wszystkich czasach i ziemiach“. Czy tak jest, sprzeczać się nie będę, zauważę tylko, że trudno tak stanowczo przypisywać sztuce tyle znaczenia, nieokreślony czem jest właściwie. Jak długo jest ona tylko wielkiem, przez nikogo nieokreślonym X, nie można jej nic na pewno przypisać, bo skoro się nie zna przyczyny, nie można nic pewnego o jej skutkach twierdzić.

Pójdzmy jednak dalej za naszym autorem. „Chęć więc odpowiedzieć, powiada on następnie na pytanie: Co jest sztuka? Należy sobie przedewszystkiem wyjaśnić, co jest właściwą dziedziną sztuki, a co jest właściwością ludzkiej duszy wogół; wyjaśnić dla czego pewne rzeczy, które szczegółowo nazywamy obrazem, poematem, posągiem, katedrą lub symfonią, objęte są jeszcze ogólnym pojęciem sztuka, w czem leży podobieństwo ich stosunku do ludzkiej duszy i dlaczego rzeczy te, będące produktem jej życia, różnią się od innych skutków jej istnienia. Jakkolwiek i wtedy jeszcze nie będziemy wiedzieli, dlaczego ludziom sztuka jest potrzebną, konieczną, dlaczego bez niej nie może żyć żaden naród, ani człowiek pojedyńczy, będziemy jednak wiedzieli bardzo dużo, wiedząc, że dopóki będzie istnieć i tworzyć ludzkość, sztuka zawsze będzie się z nią razem zmieniać, zachowując swoje istotę tak niezmienną, jak pozostały niezmienne zasadnicze pierwiastki ludzkiej duszy, pod wszystkimi tak rozmaitymi formami bytu ludzkości, które nazywamy epokami cywilizacyjnymi. Poznanie tej prawdy rozszerzyłoby pojęcie tego, co jest w sztuce możliwe i usunęłoby te nieustanne bankructwa teoryi sztuki, opierające się zwykle na tem właśnie, co jest zmienne, chwilowe.“

Gdy się czyta porządek studyów wskazany i uznany za konieczny przez p. W. dla rozwiązania pytania: Co jest sztuka? gdy się czyta szereg następstw, wynikających z poznania tej lub owej odpowiedzi, zdawałoby się, że autor zna już to tajemnicze X, że przeszedł błędne ścieżyny,

wiodące do rozwiązania zagadki, skoro tak napewno twierdzi, że najpierw trzeba zrobić to a to, potem już będziemy wiedzieli „bardzo dużo“, —dalej rozszerzy się poznanie tego, co możliwe i t. d., i t. d. Przy głębszym jednak wniosknięciu w treść omawianego ustępu, staje się widocznem, że wskazane przez autora uprzednie pytania, stawiane były całkiem dowolnie, może dlatego, że zajmowały go osobiście, że przy dalszych następstwach autor opuścił wyraz „może“, bo wcale nie tłumaczy, jak one z poznania odpowiadzi na pytania wypływać mogą.

Pan Witkiewicz twierdzi, że dla określenia sztuki trzeba przedewszystkiem wyjaśnić, „co jest właściwą dziedziną sztuki, a co właściwością ludzkiej duszy wogół“. Otóż co do pierwszego, zdaje mi się, że p. W. wskazuje właśnie porządek odwrotny, jak bowiem wyznaczać dziedzinę czemuś, czego natury jeszcze nie znamy? Na świecie dzieje się przeciwnie; skoro poznamy naturę czegoś lub kogoś, dziedzinę jego działalności wyznaczyć już nie trudno. Jeśli wiemy, co oznacza np. malarz, ksiądz, lekarz, gospodarz, jeśli znamy naturę ich powołania to i dziedzinę wykreślić im możemy bez zbytniego trudu. Przypuściwszy jednak, że trzeba zacząć od poznania dziedziny sztuki dla określenia jej istoty, to trudno zrozumieć, jaki z tem pytaniem może mieć związek „ wyjaśnienie, co jest właściwością ludzkiej duszy wogół?“ Jest to żądanie tak nieokreślone, że można na nie odpowiedzieć krótko, można też napisać całą psychologię. Znajomość tej części filozofii jest bezwątpienia bardzo w każdym razie pozytyczna, zdaje mi się jednak, że rozprawianie o właściwościach duszy ludzkiej wogół nie jest dla określenia istoty sztuki tak znów bardzo konieczne. Wyjaśnienie, dlaczego poemat i katedrę nazywamy sztuką, w czem leży podobieństwo ich stosunku do ludzkiej duszy i dlaczego one różnią się od innych skutków istnienia duszy, jest bez zaprzeczenia ciekawe, nie tak jednak ciemne i trudne, jakby że słów autora wnosić można, a przedewszystkiem te pytania mogą być wytłumaczone nie przed poznaniem istoty sztuki, ale po nim i w skutek niego. Dalszą analizę przy-

toczonego ustępu opuszczam, bo zawiera on twierdzenia najoczywiściej dowolne, przypuszczenia czysto indywidualne, niczem niepoparte i zresztą dla zamierzonego przezmnie celu wielkiego znaczenia niemające.

Cóż więc wreszcie trzeba robić, zapyta czytelnik, dla określenia sztuki? Po odpowiedź udam się do „dawniejszych“ myślicieli. Nowsi estetycy a w ich liczbie i p. W. z przekąsem, jak o rzeczy przestarzałej, mówią o teoryach dawniejszej estetyki — i mogą natomiast postawić szereg nieokreślonych i niepowiązanych ze sobą pytań albo twierdzeń. Podobnie i nowsi myśliciele z pogardą wyrażają się o scholastycznych „łamigłówkach“, a jednak do nich zawsze powrócić trzeba, jeśli się chce zdrowo i prawidłowo rozumować. Otóż „dawniejsi“ powiadają, że dobre określenie jakieś rzeczy powinno być zrobione *per genus proximum et differentiam maxime propriam* t. j. trzeba wskazać najbliższy rodzaj, do którego dana rzecz, czy zjawisko należy, a następnie wymienić najbardziej mu właściwą cechę, odróżniającą ją od innych zjawisk. I my tego porządku trzymać się będziemy.

Rzeczą niezaprzeczoną i powszechnie wiadomą jest to, że sztuka należy do przejawów piękna i dla wyczerpującego jej określenia należałoby już iść określić pierwej piękno, ponieważ jednak na innym miejscu o tem będzie mowa, więc mamy tę rzecz za wiadomą i idźmy dalej. P. Witkiewicz utrzymuje, że „dowiedziawszy się nawet dla czego rzeczy te (sonet, katedra, symfonia) będące produktem jej (duszy) życia, różnią się od innych skutków jej istnienia, nie będziemy jednak wiedzieli, dla czego sztuka jest ludziom potrzebna, konieczna, dla czego bez niej nie może żyć żaden naród, ani człowiek pojedyńczy“. Choćbyśmy naprawdę nic z tego nie wiedzieli, nie byłoby czemu się dziwić, bo znajomość pierwszego pytania nie może dać odpowiedzi na drugie, jako zupełnie ze sobą niezwiązane i całkiem różnej treści. Zostawmy więc pierwsze na stronie a zajmijmy się drugiem. Czy w rzeczy samej sztuka, albo pierwej jeszcze, piękno są tak konieczne dla ludzi, że żaden „człowiek pojedyńczy“ bez niej obejść się nie po-

trafi, moźnaby dużo powiedzieć. Przecież każdy z nas zna nietylko pojedyńczego człowieka, ale całe ich setki, a może i tysiące, do których piękno znikąd przystępu niema, którzy żyją bez niego spokojnie i wygodnie i najdoskonalej bez niego się obchodzą. W każdym razie, jeśli twierdzenie, że każdy człowiek jest czułym a piękno i bez niego obejść się nie może, wydaje mi się mocno przesadzonem (nie dziwnego—artysta *pro domo sua* mówi i po sobie sądzi), to jednak prawdą jest, że człowiek, ogólnie rzecz biorąc, pragnie piękna, szuka go, stara się je wytwarzyc. Dla czego tak? Odpowiedź nie wydaje mi się wcale tak trudną, jakby ze słów p. W. wnosić było można. Człowiek szuka piękna i pożąda go, bo dusza jego tak jest stworzona, że ze swej natury potrzebuje, szuka, pożąda prawdy, dobra i piękna. Jak ciało człowieka czy zwierzęcia dla podtrzymania życia fizycznego potrzebuje pokarmu i napoju materyalnego, podobnie duch ludzki dla życia swojego potrzebuje pokarmu duchownego, a tym nic innego być nie może tylko dobro, prawda i piękno. Człowiek tak jest stworzony, taką jest natura jego ducha, że niczego innego pragnąć nawet nie może, tylko tego, co dobre, prawdziwe i piękne. Tu oczywiście nie obeznani z filozofią czytelnicy powiedzą niechybnie: a przecież tylu ludzi posiada rzeczy złe, brzydkie, fałszywe! Tak, brzydkie, złe fałszywe w sobie (przedmiotowo), ale nie w ich oczach (nie podmiotowo). Ludziom tym wydają się one dobremi, prawdziwemi, pięknemi. Jakaś namiętność, jakaś okoliczność, jakaś predilekcja lub podrażnienie sprawują, że człowiekowi w danej chwili, często przez czas długi, w rzeczy najgorszej — zemście, rozwiązałości, skąpstwie — pewna jej strona, pewien szczegół wyda się tak dobrym, prawdziwym, pięknym, tak zagłuszy, zakryje sobą wszystko, co obojętni widzą w danym przedmiocie złego, brzydkiego, fałszywego, że oslepiony człowiek pożąda, pragnie, dąży zawsze do tego punktu, który mu się świecącym, jasnym, pięknym wydaje, a chociaż wie skądinąd, z katechizmu, z tradycyi, z filozofii, że dana rzecz jest złą lub fałszywą, choć się nawet od niej wstrzyma silą woli, nie mniej jednak wydaje mu się ona po-

wabną, piękną, przyjemną i dla tego go nęci. Dla tego też jest zasługą moralną przezwyciężenie takiego złudzenia i pokusy. P. Witkiewiczowi ta trójca „dawniejszych estetyków” wydawała się za ciasną — bo nie znał całej jej rozciągłości, tak ogromnej, że poza nią nie można wymyślić nic, absolutnie nic, coby istnieć mogło. Tak więc, człowiek potrzebuje koniecznie piękna, bo taka jest natura jego duszy; odpowiedź zdaje mi się bardzo prosta, a jeśli p. W. zechciałby nas dalej badać i pytałby „dla czego taką jest natura naszej duszy?” odpowiedziałbym, nie wdając się w zawiłe kwestye metafizyczne, -- bo potrzebując dobra, prawdy i piękna, duch ludzki wyczerpuje cały bezmierny zasób istnienia, bytu, poza tem nic niema i nic być nie może.

Człowiek więc pożąda i szuka piękna, bo taką jest natura jego duszy; ale ta dusza ma i inne jeszcze właściwości swoje. Z natury bowiem człowiek jest nietylko istotą bierną ale i czynną także, nietylko przyjmuje wrażenia ale je także wyraża, wydaje na zewnątrz; dla tego, gdy kocha, nienawidzi, smuci się lub raduje, czuje potrzebę wyrażenia tego, oddania na zewnątrz, jak można najwyraźniej; gdy coś wie, uzewnętrznia to w formie zdania, okresu, rozprawy, nauki i t. p. Dla tej samej przyczyny człowiek nietylko przyjmuje wrażenia piękna do swej duszy, ale potrzebuje także odwzorować na zewnątrz ten ideał piękna, jaki w duszy nosi i rzeczywiście stosownie do swych pojęć i możliwości oddaje w formie zewnętrznej to, co się mu pięknem wydaje; tworzy piękno na zewnątrz. Otóż możliwość stworzenia rzeczy pięknej, jest właśnie, według ogólnego rozumienia rzeczy, tą sztuką, której określenia szukamy. Jest to sztuka uważana podmiotowo, wyniki zaś czyli dzieła, utwory takiej możliwości, czy zdolności, nazywamy dziełami sztuki, albo sztuką uważaną przedmiotowo. Nie koniec jednak na tem; człowiek widzi piękno nie w jednej tylko stronie, nie na jednej tylko drodze, ale we wszystkich dziedzinach ludzkiej działalności, więc też i sam w każdej z nich tworzy dzieła piękne. Widzi piękno w dziedzinie myśli i słowa, a chcąc je oddać tworzy wy-

mowę, poezyę, literaturę piękną, widzi piękność kształtów, barw, proporcji i wskutek tego powstała rzeźba, malarstwo, architektura; piękno w zakresie dźwięków wytworzyło śpiew, muzykę, w zakresie ruchu — mimikę.

Sztuką nazwać możemy zdolność stworzenia rzeczy pięknej. Zobaczmy jak to określenie zgadza się z zasadą „dawniejszych” filozofów, że powinno ono składać się z rodzaju najbliższego i różnicy czyli właściwości specyficznej, to jest specjalnie sobie właściwej. Otóż widzimy, że w mojem określeniu sztuka uważana podmiotowo jest właściwością czyli zdolnością człowieka i to jest rodzajem dalszym, ogólnym: jest zdolnością odnoszącą się do piękna i to jest jej rodzajem najbliższym: specjalnością zaś, różnicą właściwą jest w takim razie oczywiście twórczość — zdolność tworzenia w dziedzinie piękna, czyli innymi słowami oryginalne wywnętrzenie się, odbicie na zewnątrz tego piękna, jakie człowiek, zdolnością tworzenia obdarzony, w duszy swojej nosił.

Nim dalej parę słów jeszcze w tym przedmiocie powiem, zatrzymam się na chwilę, bo zdaje mi się, że mogę już dać odpowiedź na wszystkie pytania, któremi p. W. określenie sztuki otoczył. Więc najpierw możemy stanowczo odpowiedzieć na zapytanie: „co jest właściwą dziedziną sztuki” — jest nią piękno we wszystkich swoich objawach dostępnych duszy ludzkiej. Ta odpowiedź wyjaśnia już nam bez żadnej trudności „dla czego pewne rzeczy, które nazywamy obrazem, poematem, posagiem, katedrą lub symfonią objęte są jeszcze ogólnem pojęciem sztuki”, — dla tego mianowicie, że są tworami piękna w różnych jego przejawach, w zakresie formy, dźwięku, myśli, kształtu, barwy. Pomimo rozmaitości materyalu, mają wspólny rodzaj — piękno i wspólną cechę odróżniającą — twórczość ludzką, więc też zupełnie słusznie objęte są wspólną nazwą dzieł sztuki. W tem właśnie, że są to objawy piękna, leży podobieństwo ich stosunku do duszy ludzkiej, a rzeczy te, „będące produktem jej życia” dla tego „różnią się od innych skutków jej istnienia”, — że od innych przyczyn pochodzą, wiadomo bowiem, że różne przyczyny powodują

też różne skutki. Różnemi zaś przyczynami, są różne przy-
mioty i władze duszy ludzkiej.

Załatwawszy się z owemi pytaniami, mówiąc prawdę, wcale do określenia sztuki niepotrzebnemi, wróćmy do naszego przedmiotu i do dokładniejszego zrozumienia podanego przez nas określenia. Pojęcie sztuki jest rzeczą ludzką, może więc i powinno być brane w takim znaczeniu, w jakiem je bierze jeżeli nie cała ludzkość, to przynajmniej większa jej część. Dla ścisłości zauważmy, że w polskim języku sztuka ma inne jeszcze znaczenie, o którym wspomnieć tu wypada, mianowicie oznacza ona nierzaz jakąś trudność przezwyciężoną z łatwością i umiejętnie. Mówimy np. sztuka jest jeździć na tak dzikim koniu; X dokazał sztuki, bo ogromną przestrzeń przebiegł w krótkim czasie i t. p. Oczywiście nie o takiej sztuce mówimy. Nazywamy także sztuką — może nawet trafniej sztuczka — pewne figle kuglarskie, złudzenie optyczne, naśladowanie głosów zwierzęcych przez człowieka, głosów natury np. grzmotu, szumu, wiatru lub deszczu przez narzędzia i środki mechaniczne — i to nie jest wcale sztuką, o którą nam idzie. Nie są nią także bardzo nawet ciekawe, dokładne, zdumiewające sposoby, odkryte przez naukę, stosowane w mechaniczne, w życiu codziennem, jak np. fonografy, telegraty, fotografie, stereoskopy, instrumenty rozmaite i t. p. bez zaprzeczenia bardzo cenne, potrzebne, ciekawe, nierzaz bardzo trudne rzeczy. Objawia się w nich wprawdzie rozum ludzki, praca, wytrwałość, dowcip, są one „produktem” życia duszy, nie są jednak sztuką piękną — *ars*, bo nie potrzeba piękna je zrodziła i dla tego różnią się od sztuki pięknej, gdyż są skutkami innych przymiotów i innych potrzeb duszy ludzkiej. Przez sztukę piękną ludzie zawsze rozumieli możliwość czy zdolność tworzenia rzeczy pięknych i przytem tworzenia nie naśladowania. *Ars* tedy w pojęciu ogólnu ludzi jest rzeczą oryginalnie ludzką, jest jak słusznie p. W. o malarstwie powiedział, wyrazem wewnętrznego życia ludzkiego, co Kremer znowu w swoim kwiecistym stylu nazywa „najpiękniejszym kwiatem samodzielnego ducha, z głębi istoty naszej wyrastającym“. Więc

sztuka nie jest tylko naśladowaniem natury? Z pewnością nie, chociaż nie braknie ludzi, którzy są tego zdania, a do nich nieraz i p. W. należał. W jednym miejscu książki „Sztuka i krytyka u nas” żartuje sobie autor z obaw i przestróg „konserwatystów”, że malarstwo pojęte w sposób przez niego i przez jego szkołę zalecany, stanie się tylko „kolorowaną fotografią” i dodaje, że nieby w tem złego nie było, bo fotografia, gdyby tylko zdołała powtórzyć kolory w naturze istniejące, mogłaby bardzo dobrze być dziełem sztuki pięknej.

Oczywiście gdyby się komu podobało tak sądzić, nikt by mu przeszkodzić nie mógł; żyjemy przecież w czasach, kiedy największe pomieszanie pojęć uważa się za panowanie jasnej i tryumfującej myśli ludzkiej, dla czego więc nie mogłyby kolorowana fotografia uchodzić za dzieło sztuki, doskonałe naśladowanie wiatru, deszczu i gradu z miauczeniem kotów i hukaniem puszczyka za arcydzieło muzyczne, najścislejsze zaś naśladowanie skał i grot naturalnych, w których się niegdyś troglodyci tulili, za nieskończenie wyższą sztukę, niż kościół św. Piotra w Rzymie, pałace Palladia, tumy Wiednia i Kolonii? Nikt takiego sposobu pojmovania sztuki zabronić nie może, jeśli się to komu podoba — ogólnie jednak ludzi estetycznie wykształconych uważa i zawsze chyba uważać będzie za prawdziwe słowa Kremera, choć przed półwiekiem napisane. „Nikt nie przeczy, że sztuka piękna była nauczycielką ludów i karmicielką wysokich myśli i uczuć prawdziwie człowiekowych; gdyby tedy ona była prostem natury naśladowaniem, rzecz pewna, iżby same dzieła natury byłyby potężniejszym środkiem do tego celu, niż dzieła sztuki. Na cóż byśmy więc mieli tworzyć z całym mozołem i poświęceniem naszem to, co już przyroda sama tak sutą, tak wielką odmierzyła nam miarą. Czyliż mogłyby już być praca mniej pożyteczna i mniej potrzebna?... Jeżeli człowiek, zapomniawszy o wątplizych siłach swoich cielesnych, pracowaniem fizycznem zechce się mierzyć z olbrzymią potęgą natury, już też stanie się podobnym do owych nieszczęśliwych podupadłych na rozumie i wystawionych tak po mistrzowsku w onym obrazku Ho-

gartha, kiedy biedak jeden, marząc na jawie i położywszy sobie szpargał starych nót na głowie, rozumie, że jest wielkim kompozytorem. Tam znowu drugi w Izawym obłędzie, zamknięty w ciasnej ciemnicy, nagi, drżący od zimna, wyschły w szkielet, przykuty łańcuchem, siedząc na garści słomy, trzyma patyk w ręku, a opasał sobie zwiędłe czoło papierem, marzy, że jest królem, cesarzem, i żąda poszanowania i czci. Tak się też dzieje, jeżeli sztuka wypuści z pamięci prawdziwe powołanie swoje i jeżeli się pokusi pracowaniem cielesnym naśladować naturę, zawsze w takich razach spaczy się w sobie i skräci. Jeżeli zaś sztuka pamiętać będzie, że jest pierworodną ducha córą, że ona z nadgwiezdnych światów ród swój wiedzie, jeżeli rozgorzeje zacne uznaniem siebie, już wtedy urośnie w olbrzymia, przerośnie naturę i wszelkie jej sprawy. Bo zaprawdę, drogi przyjacielu, choć ogromne i majestatu pełne są dzieła natury, szlachetniejsze atoli jeszcze są dzieła z ducha płynące... Przedewszystkiem atoli chciej rzucić okiem na istotę sztuki i istotę natury, a już stosunek ich wzajemny i ich różnice na jaw wystąpią. Jeżeli bowiem sztuki piękne są myślą i córami ducha naszego, wcielonego w materyę, już jasno znać, iż świat fizyczny dostarczać winien sztuce osnowy swojej, i niby materyalnej przyodziemy. Pożycza on jej dźwięku, tonów, marmurów, ciosów, metali, barwy, a nadewszystko pożyczca kształtów jestestw przyrodzonych, zjawisk i scen swoich; a sztuka, używszy tych materyałów, występuje z dziełami architektury, rzeźby, malarstwa, muzyki i poezyi. Temu przeczyć nie można, ale tę prawdę wzięto mylnie za drugą i pomieszano ją z zasadą, jakoby sztuka piękna naśladowała naturę. Bo co innego zupełnie jest wyjawiać pracę duchową sposobem zmysłowy, a co innego brać sobie za wzór ostateczny jestestwa w naturze istniejące. Co więcej, jeżeli mowa w sztuce o naśladowaniu natury, tedy można mieć tylko na oku rzeźbę i malarstwo; bo te niby pożyczają sobie kształtów z natury, tworząc kształty ludzkie i zwierzęce, okolice, knieje i wody, niebo i skały, chociaż i tutaj posąg i obraz jest czemś więcej, niż gołem naśladowaniem natury, jak obaczmy poniżej. Ale

jakże zrozumieć, iż architektura i muzyka naśladują naturę? Czemże mają być te nasze grody i tumy, ich sklepienia wsparte na słupach gotyckich? Czyliż, jak niektórzy rozumieją, przypominać one mają puszcze i święte gaje, owe pierwsze przybytki dzikiej Europy? — Bądź pewien, że one były jakby gąbką wymazane z ludziej pamięci w czasie, gdy stawiano mynster strasburski lub nasz kościół maryacki. Jakież głosy w naturze ma naśladować muzyka? czyliż ona udaje może wichru gowory w drzewach, ptaków szczebiotanie, lub ryk rozhukanych bałwanów? — Sam wiesz, jak dzieciinne i małej wartości są te kompozycye, co to tonami udają to bitwy z hukiem działa, to burze z piorunami, grzmotami, deszczem i innym przydatkiem. A co do poezyi, tu jeszcze mniej można mówić o naśladowaniu natury. Jeden rodzaj poezyi, to jest opisowy, może być niby najwięcej z tą naturą fizyczną w stosunku; ale on właśnie opisuje tylko naturę, ale jej nie udaje, nie naśla duje wcale. Pamiętam, — gdy w szkołach byłem, — czyt y wano nam na wzór z Wirgiliusza i Buffona obraz konia, i kazano nam uważać, jak tu słowa, nawet ich brzmienie i miara naśladują furkanie, świstanie, stąpanie i rżenie rumaka; mnie się zaś zdawało, iż lepiej, niż te wszystkie sztuczne opisy, udaje konia długouchy kuzynek jego. Ale w jakichż stosunkach jest dramat, lira, komedya ze światem fizycznym? One zaiste zupełnie ze światem duchowym, z istotą umysłową człowieka są połączone. Można wpraw- dzie mówić, iż ten charakter romansu lub dramatu nie zgadza się z naturą, tak jak mówić można, że gra tego lub owego artysty dramatycznego nie jest naturalną; jednak zdanie takowe jedynie jest sposobem mówienia, bo tu przez wyraz natura, naturalny rozumiemy raczej zgodność z prawdą duchową a nie ze światem fizycznym, materialnym, to jest z naturą fizyczną, z naturą w scisłem znaczeniu“.

Człowiek wydaje się p. Witk. istotą tak niemierzoną, że nic nie może wypełnić duszy jego po brzegi „ani piękno, ani dobro, ani prawda, ani nawet Bóg“, skąd wynikałoby oczywiście, że jest on większym od Boga i bardziej od

Niego nieskończonym. Człowiek ma być istotą tak straszliwie złożoną i zmienną, że żadną „formułką” uając go i określić nie można: każda będzie dla niego za ciasną, a ponieważ według p. Witk. „sztuka jest taką, jakim jest człowiek” więc naturalnie przy niepochwytności człowieka niema sposobu określić „jaką sztuka być powinna”. Według mego skromnego zdania tak znowu źle nie jest. Człowiek bynajmniej nie jest jakimś przemiennym Proteuszem — zresztą i jemu nawet ciągle zmiany nie przeszkodziły, by w końcu pochwycony nie został. Pomimo niezliczonych odmian indywidualnych, natura ogólna człowieka dostatecznie i od dawna już bardzo została poznana, opisana, opowiedziana, każdy zresztą umiejący szerzej patrzeć człowieka, może na własną rękę studya przeprowadzać i przeżywszy trochę dojśc do dokładnego natury ludzkiej poznania. Jest ona taka mianowicie, że pomimo ciągłych i licznych zmian na powierzchni ludzkiego morza, w głębi, pod falami jest zawsze jednakową (używam porównania p. W.) Gdyby tak nie było, na prawdę niktby nie mógł określić sztuki, bo co pewien czas zmieniałoby się do gruntu pojęcie o pięknie, a zatem i o sztuce, tymczasem nasz autor bardzo słusznie powiedział: „ale pod wszystkimi temi zmianami musi tkwić istota sztuki, bez której nie moglibyśmy odnaleźć ciągłości jej istnienia, nie moglibyśmy widzieć związku między tem, co się dziś tworzy, a tem co się tworzyło przed setkami lat etc”. Zresztą sam p. Witk., pomimo przesadnego pojęcia o nieogarnionej zmienności człowieka, uznał w innym miejscu, że jest on zawsze w gruncie rzeczy jednakki. Kiedy krytykował zawzięcie „rodzaj historyczny” (Sztuka i krytyka u nas) zapytywał: „w jaki sposób można wyrazić jakiś momont historyczny, kiedy i teraz i dawniej ludzie są jednakowi, a cała historyczność mieściłaby się chyba w innych strojach, w garbatych nosach, wielkich wąsach i palonych butach”. Pojęcie o historyczności, jak na malarza zwłaszcza, bardzo powierzchowne i tyczące się tylko strony zewnętrznej; bądź co bądź, jednak prawdą jest, że człowiek w gruncie rzeczy zawsze jest tej samej natury, więc też możemy na pewno mówić o tem, jakim jest czło-

wiek, a zatem i o tem także, jaką jest czy być powinna sztuka.

Człowiek jest zmienny bardzo pod wielu względami, dla tego i sztuka także się zmienia, ma on jednak pewne przymioty czy właściwości, które się nigdy nie zmieniają (mówię tu o stosunku do piękna) więc też i sztuka ma je także a w nich niezachwiany swój fundament. Pomówmy o nich.

1) Pierwszym takiego fundamentu kamieniem nazwałbym tą właśnie stronę ludzkiego ducha, że w sztuce chce on odtworzyć ideał piękna, jaki w sobie nosi. Zawsze więc człowiek pojęcie sztuki składa z dwóch elementów: twórczości własnej i piękna. O twórczości mówiłem wyżej, teraz tylko zauważę, że właściwą dziedziną sztuki w prawidłowem pojęciu ludzkiem było, jest i być zawsze powinno piękno. Prawda w znaczeniu logicznem i dobro w znaczeniu etycznem, czyli innymi słowy nauczanie i moralizowanie nie są bynajmniej bezpośrednim celem sztuki. Niewątpliwie piękno płynące z duszy człowieka rozumnego i dobrego (jakby być zawsze powinno) będzie w sobie zawsze zawierało prawdę i dobro, zatem i działało na drugich oświecajco i umoralniajco; działanie to jednak będzie pośredniem nie zaś pierwszym, z góry zamierzonym. Zrozumieć to łatwo: piękno bowiem, prawda i dobro, należycie pojęte, są trójezą, połączoną z sobą najściślej i gdzie jedno z nich jest, znajdzie się i reszta — cała różnica będzie w bliższym lub dalszym ich do nas stosunku. W duchach więc sztuki na pierwszym miejscu powinno stać piękno, jego powinno być najwięcej, jeśli jednak będzie rzetelnem i całkowitem pięknem, to i dwie jego siostry niechybnie przy niem się znajdą. Na to moje twierdzenie chętnie zapewne zgodzą się nowsi teoretycy; owszem pójdą tak daleko, że prawdę i dobro zupełnie z dziedziny piękna wyłączą. O tem jednak trochę później, teraz tylko zauważę, że współcześni estetycy, zwalniając sztukę od wszelkich stosunków z mądrością i cnotą, od roli nauczycielki i moralizatorki, narzucają jej z drugiej strony inne obowiązki, nie wiele wspólnego z jej zadaniem mające, a czasami ka-

żą spełniać zadanie wprost przeciwnie jej naturze, ogłupiania i gorszenia ludzi.

Tak np. ogólnie bodaj przyjęte jest przekonanie, że sztuka powinna malować współczesny stan ludzkości, że głównem jej zadaniem jest przedstawienie życia jakim jest, człowieka ze wszystkimi jego siłami, namiętnościami, słabostkami i t. p. Więc też artyści włóczę swych widzów i słuchaczów po najbardziej zakazanych dziurach i kątach, pokazują im człowieka wywróconego na nice, owszem prawdą życia mają być przeważnie u wielu nawet, zawsze tylko zbrodnie, podłości, ohydy; tylko ludzie — bydła z romansów Zoli, kobiety upadłe, ladacznice publiczne, mężczyźni bez czci i wiary. Malarz i rzeźbiarz, szczególnie pierwszy, lubi pokazywać ohydne twarze jakichś zatraceńców z pod ciemnej gwiazdy, postacie zużyte, brudne, zbydlęcone, wyciągnięte gdzieś z przedpiekla — bo to wszystko ma być, czy jest prawdą życiową. Oczywiście nietylko o poezyi i każdej sztuce można powiedzieć z poetą: „co ujrzyysz, jest twojem — brzegi, miasta i ludzie tobie się przynależą — niebo jest twojem etc.“ Zawszaż artysta może czerpać, choćby z cieniów i brudów, ale tyle i to tylko, co mu do stworzenia rzeczy pięknej potrzebne; tymczasem w bardzo wielu rzeczach, roszczących pretensję do piękna, niema go ani na lekarstwo. Mówią, że jest za to prawda życiowa, albo raczej nędza życiowa być może, ale ostatcznie pierwszym zadaniem sztuki jest piękno. Niech przedewszystkiem ono będzie w utworach pięknych, współczesny człowiek i współczesna epoka odbiją się w nich same przez siebie. Sztuka nie jest historią, ani pamiętnikiem, ani historyoznią, ani filozofią, ani patologią, choć ze wszystkiego może się coś w niej znaleźć i zwykle znajduje.

Nieraz artyści stawiają sobie za zadanie: uwydatnić taką lub inną namiętność, dokazać tej albo innej sztuki technicznej, oddać ten lub inny szczegół, efekt i t. p. Takie drobnostkowe cele, mające nie piękno wyrażać, ale tylko zręczność artysty, wywrzeć wrażenie na widza i zamiast zadowolenia i radości z użycia piękna, poszarpać mu nerwy, rozgorzyć mu serce, rozburzyć szpetne namię-

ności, jak np. chuć cielesną, nienawiść religijną lub rasową, zazdrość i t. p. zdarzały się często i dawniej, dzisiaj jednak są daleko powszechniejsze. A czy to jest piękno i sztuka? Niestety, nowsi estetycy, oburzając się na narucanie sztuce tendencyi nauczania i umoralniania, bardzo często używają jej do obrałamucenia, a jeszcze częściej do psucia i gorszenia.

2) Pomimo ciągłych zmian, jakim ludzkość a wraz z nią i sztuka w swym rozwoju lub też cofaniu się podlega, zachowują one jednak pewne stałe rysy w pojmowaniu piękna, dla tego, że natura ludzka w gruncie rzeczy pozostaje jednaką. Po wszystkie wieki zachowuje ona upodobanie, czuje potrzebę tych samych rzeczy, ma też same umysłowe i etyczne skłonności, więc też i w dziedzinie piękna są rzeczy, które zawsze i wszędzie człowiekowi się podobają. Zawsze np. tkwi w nim upodobanie do ładu, do harmonii kolorów i tonów, do wdzięcznych ruchów i skoro tylko człowiek wyzwoli się z barbarzyństwa i zrobi choćby pierwsze tylko kroki na drodze sztuki z pewnością samowiedzą, zawsze znajdziemy u niego wspólność z dziełami innych ludów. Granica gdzie się te podstawy zaczynają, a gdzie kończą, jest niesłychanie rozległa, czy ją określić można — nie wiem, w każdym razie nie podjąłbym się tego, rzecz jednak pewna, że są w umyśle, poczuciu czy instynkcie człowieka ukryte, niezmienne prawidła i zasady, które jeśli zostaną zastosowane, dzieło będzie piękne, jeśli pominięto — brzydkie. Dlatego to znajdujemy piękno w dawnych budowlach egipskich, indyjskich, w tumach i zamkach gotyckich, w rzeźbach greckich, w malowidłach Fra Angelico i Gozzoli, w Sakuntali, Odyssei i Panu Tadeuszu — są pewne zasady stosunku części do całości, kolorów i dźwięków do siebie; pewien ład i porządek myсли, obrazowania, sposobu wyrażania, które trzeba koniecznie zachować, jeśli się chce stworzyć rzecz piękną, bo ich koniecznie domaga się ludzkie serce, rozum, oko, ucho, wewnętrzne, nie dające się bliżej określić poczucie. Są one opisane, wyliczone, zaznaczone w rozmaitych częściach estetyki; znajomość ich sama przez siebie artysty nie stwo-

rzy, niemniej jednak one istnieją i nigdy istnieć nie przestaną, jak długo ludzie będą na ziemi.

3) Istotną właściwością człowieka jest to, że się składa z duszy i ciała, dla tego też wszystkie czynności jego noszą znamię tej dwoistości jego. Najbardziej podniosłe duchowe wrażenia w porządku przyrodzonym mogą dojść do niego tylko przez zmysły i odwrotnie na rzeczach zmysłowych nawet człowiek wyciska pieczęć swojego ducha. Sztuka, jako dzieło człowieka, powinna być taką, jakim on jest, to jest składać się z ciała, formy zewnętrznej i z duszy, którą jest wewnętrzna treść, myśl dzieła sztuki.

Niezbyt jeszcze oddalone czasy, kiedy ta niezaprzeczona prawda, albo raczej druga tylko jej połowa, tak owładnęła umysłami, że się aż to odbiła lekceważeniem pierwszej; dla treści podniosłej zaniedbywano formę. Obecnie jesteśmy świadkami wprost przeciwnego zjawiska: cześć dla formy tak silnie zapanowała nad umysłami artystów, że treść wydaje się dla wielu z nich zgoła zbyteczna. Pan Witkiewicz np. uważa, że talent malarSKI zależy tylko na zdolności dojrzenia barw i kształtów świata widzialnego – ani mniej ani więcej. Każdy bezwarunkowo przedmiot wzięty z natury, byle dobrze namalowany lub wyrzeźbiony jest już przez to samo dziełem sztuki; treść obrazu jest rzeczą zupełnie obojętną, bo promienie słońca jednakowo załamują się na Zamoyskim pod Byczyną, na Magdzie, zbierającej kapustę w ogrodzie i na samej kapuście. Artysta nie jest obowiązany do rachowania się z rozumowaniem wymaganiami widzów lub słuchaczy, lecz tylko z estetycznymi. Krytyk artystyczny w pewnym piśmie opowiada, że widzowie, patrzący na patrol nocny Rembrandta zapytują zwykle, co wśród żołnierzy robi dziewczyna w bieli i żartuje sobie z ich naiwności: malarz chciał rzucić białą plamę i dlatego wprowadził dziewczynę, a co może obchodzić kogo, jakie to ma znaczenie?

Rzecz zasługuje na chwilę zastanowienia. Najpierw odpowiedzmy sobie, o jaką to mianowicie treść chodzi nam w dziełach sztuki? Oczywiście musi być ona przedewszystkiem zastosowaną do rodzaju sztuki — inną jest treść

mowy parlamentarnej lub kazania, inną poezyi, sonaty, obrazu, posągu. W każdym jednak z tych rodzajów dzieła sztuki tkwić musi jakaś myśl, jakiś zamiar artysty, coś, co chciał powiedzieć i wyrazić; inaczej dzieło jego nie byłoby dziełem ludzkiem, lecz jakąś robotą przypadkową mechaniczną. Oprócz tego w dziele takim powinien autor zostawić coś własnego, coś z siebie, bez tego bowiem rzecz cała nie będzie dziełem sztuki, ale kopią tylko, której wartość będzie czysto przypadkowa, zależąc od tego, czy przedmiot kopiowany miał sam przez się myśl jaką lub nie. Otóż treść taka powinna być w każdym dziele sztuki, jeśli ma ono być dziełem ludzkiem i dziełem pięknem.

Różnie jednak bywa z treścią dzieł sztuki, jak różnie zdarza się z treścią człowieka. Każdy człowiek, skoro nie jest idiotą, ma jakąś treść wewnętrzną, ale jakże ona bywa rozmaita! Wiadomo, że już z natury bywają ludzie niezmiernie ubodzy w treść wewnętrzną, zdarzają się jednak oprócz tego koła społeczne, prądy moralne i umysłowe dziwnie sprzyjające zubożeniu wewnętrznej treści człowieka i zupełnemu jego wyjałowieniu; jak są lata sprowadzające urodzaj na słomę i na puste kłosy. Wiadomo także, że w sferach i kołach ludzi o pustej głowie i czczem sercu, największe znaczenie bywa przywiązywane do pięknej formy; im mniej podniosłych przekonań, im więcej wątpliwości w umyśle, im mniej poczciwych zasad w sercu, tem troskliwiej bywa badana, omawiana, ceniona każda drobnostka formy. Zupełnie tak samo dzieje się w świecie artystycznym; gdy w umysłach zapanowało zwątpienie i chaos, gdy z serca zniknęły szlachetne zapały, a rozgościły się zwyczajne ludzkie namiętności, nieraz bardzo poziome, zniżył się też bardzo poziom wymagań, co do treści dzieł sztuki. Główną, wyjątkową może uwagę zwrócono na formę — zaczęto nawet przedrwiwać z ludzi domagających się od sztuki treści rozumnej i co gorzej — treści poczciwej, etycznej. Ponieważ jednak człowiek, o ile nie jest zupełnie nieprzytomny, zawsze jakąś treść w swych myślach, mowach i czynach mieć musi i miewa, choć bardzo biedną i bardzo lichą, więc i w dziełach sztuki z czasów tak nawet

poziomych jak nasze obecne, ostatecznie kołacze się myśl jakaś i treść maluczka, nędzna, mizerna, natomiast arcyczęsto w tej treści niema nic z własnego ducha artysty — kopie bezduszne i bezmyślne z natury. Oto np. obraz rodzajowy — ale to pracowita kopia z modelu, malarz go ustawił, ubrał lub rozebrał i odmalował tak, jakby fotograf go odfotografował. Toż samo z większą jeszcze słusznością da się powiedzieć o portretach, widokach, naturze martwej — nic, tylko kolorowane fotografie. Tu właśnie miejsce wspomnieć o zarzucie, z którym się i dawniejsi estetycy spotykali — właściwie nawet nie o zarzucie, lecz o pytaniu. Zgoda, powiadają, w scenach i obrazach z życia ludzi wziętych może być myśl i treść, ale jakież one być mogą w obrazach z życia zwierzęcego, tembardziej w pejzażach, naturze martwej, skoro te przedmioty nie są zdolne do myślenia? Odpowiedź nietrudna. Jeśli idzie o album widoków lub opis geograficzny jakieś miejscowości, jeśli kto chce mieć pamiątkę, potrzebuje scen z życia, ubiorów, obyczajów pewnej klasy lub pewnej epoki ludzi, jeśli chce mieć atlas zoologiczny albo botaniczny, album sprzętów historycznych lub współczesnych, jeśli chce mieć wzory do obić pokojowych, albo zapisać jakąś jadalnię *petit bourgeois* byle czem — kwiatkiem byle jakim, zabitym zającem lub ptakiem, można brać przedmioty, jak one są w naturze. Za kunsztowne ich oddanie można więcej zażądać, ale myśl jakaś, własne ja artysty nie są tam konieczne, bo atlas historyi naturalnej albo przewodnik malowniczy, jakieś *guide* — album, pretensi do sztuki zwykle nie roszczą. Jeśli jednak ma coś być dziełem sztuki, to artysta w najmniejszym kwiatku odblask swego ducha zostawi, a jak to zrobi — zrozumie każdy, kto odrobinę ducha artystycznego posiada. Oto np. dwa przykłady z poezyi; w obydwóch widzimy rzecz niezmiernie nikłą, kwiatek mały, nawet bliżej nieokreślony, ale na obydwóch poeci zostawili odbłysk poezyi i stworzyli dwa małe ale nie zaprzeczone dzieła sztuki.

Rośnie kwiat polny nocą w lesie
Ukryty w cień i w ciszę,

Perełkę rosę, skarb jedyny
 Na listkach swych kołysze.
 O świecie jasny słońca promień
 Wpadł w leśny cień i ciszę,
 Perełkę rosę zabrał z sobą —
 A kwiat się wciąż kołysze.

(Cz. Jankowski).

Drugi przykład przytaczam po niemiecku, bo chociaż mamy polski jego przekład Kraushaara, ale nie zupełnie jest dokładny i nie oddaje należycie piękności oryginału.

Am Kreuzweg wird begraben,
 Wer selber sich brachte um;
 Dort wächst eine blaue Blume
 Die Armenänderblum'
 Am Kreuzweg stand ich und seufzte
 Die Nacht war kalt und stumm,
 Im Mondschein bewegte sich langsam
 Die Armenänderblum'.

Nie chcąc i nie mając czasu rozpisywać się dłużej o tak ciekawym przedmiocie, poprzestanę na postawieniu przed oczy czytelnika dwóch krajobrazów, malowanych przez artystów i jeden przez fotografa. Weźmy którykolwiek z opisów przyrody hojną ręką rozsianych w „Panu Tadeuszu“, np. następujący:

Już wschodził uroczysty dzień Najświętszej Panny
 Kwietnej. Pogoda była prześliczna, czas ranny,
 Niebo czyste, wokoło ziemi obciągnięte,
 Jako morze wiszące, ciche, wklesło-wgięte;
 Kilka gwiazd świeci z głębi, jako perły z dna
 Przez fale; z boku chmurka biała, sama jedna
 Podlatuje i skrzydła w błękitcie zanurza
 Podobne do niknących piór Anioła Stróża,
 Który nocną modlitwą ludzi przytrzymany,
 Spóźnił się, spieszy wracać między wspólniebiany.

Już ostatnie perły gwiazd zamierchły i na dnie
 Niebos zgasły i niebo środkiem czoła bladnie.
 Prawą skronią złożone na wezgłowiu cieni,
 Jeszcze smaglawe, lewą coraz się rumieni;
 A dalej okrąg, jakby powieka szeroka,
 Rozsuwa się i w środku widać białek oka,
 Widać tęczę, żrenicę: już promień wytrysnął
 Po okrągłych niebiosach wygięty przebłysnął
 I w białej chmurce jako złoty grot zawisnął.
 Na ten strzał, na dnia hasło, pęk ognów wylata,
 Tysięc rac krzyżyuje się po okręgu świata,
 A oko słońca weszło. Jeszcze nieco senne,
 Przymruża się, drżąc wstrząsa swe rzesy promienne,

Siedmią barw błyszczą razem: szafirowe razem,
 Razem krwawi się w rubin i żółknie topazem;
 Aż rozlśniło się, jako kryształ przezroczyste,
 Potem jak brylant światle, nakoniec ogniste,
 Jak księżyc wielkie, jako gwiazda migające
 Tak po niezmiernem niebie szło samotne słońce¹⁾.

A oto drugi obrazek prozą:

Tymczasem wiosna rozradowała się nad stepem.
 Stratowana kopytami końskiego ziemia pokryła się bisio-
 rem traw i kwiecia, wyrosłego z ciał poległych rycerzy.
 Nad pobojuiskami tkwiły w błękitie skowronki; na wy-
 sokościach ciągnęło z krzykiem ptastwo rozmaite; wody
 rozlane marszczyły się w łuskę błyszczącą pod ciepłym
 powiewem wiatru, a wieczorami żaby pлавiące się w ugrza-
 nej fali, do późna w nocy wiodły radosne rozhowyry. Zda-
 wało się, że sama natura pragnie rany zbliznić, bóle
 ukoić, mogły ukryć pod kwiatami. Jasno było na niebie
 i ziemi, świeże, powietrzno, wesoło, a step cały, jak malo-
 wany, błyszczący na kształt złotogłówku, mienił się jak tę-
 cza albo jak pas polski, na którym zręczna robotnica

¹⁾ „Pan Tadeusz“. Księga XI.

wszystkie barwy wybornie rzuci. Stepy grały od ptactwa i wiatr chodził po nich szeroki, który suszy wody i śnia- dość daje twarzom ludzkim. Wtedy to raduje się każde sereć i otuchą napełnia się niezmierną — więc też i nasi rycerze takiej właśnie otuchy byli pełni. Pan Wołodyjowski śpiewał ustawnicznie a pan Zagłoba przeciagał się na koniu i nadstawał z lubością pleców na słońcu”¹⁾.

Obydwa te obrazki natury są opisami zwyczajnych zjawisk — wschodu słońca i wiosny, ale obaj artyści poeci nie kopiowali krajobrazów, lecz je stworzyli, dlatego są one obrazami artystycznymi, prawdziwemi dziełami sztuki, bo obok pięknej formy mają inne jeszcze potrzebne warunki, a wśród nich pieczęć ducha swych twórców. Patrzmy teraz na inny krajobraz, malowany według nowszych wymagań.

„Las czasem schodzi aż do potoku, zawala go wykro- tami odartemi z kory, zwiesza gałęzie aż do wody i two- rzy ciemne i zimne zaulki, to znowu odsunięty stromym urwiskiem skały, ucieka w górę, a na kamienistym brzegu młode i silne jawory kołyszą na czerwonych szypułkach jasne, zębate liście. W głębi wąwozu z ponad lasu i skał bliższych wygląda wielka turnia, owiana oparem, otulona mgłami, mieszającymi się i kłębiącymi w słonecznych bla- skach. Na dno głębokiego i ciasnego rozdrożu spada światło i drży na igłach świerków, połyskuje na mokrych, śliskich wapieniach, płynie płatami oślepiającymi na wodzie, srebrzy się w pianach i parach wstającecych z odmętu wodospadów. Wszędzie na trawistych upłazach i zboczach pstrzy się od kwiatów, szafirowe, świetne gwiazdy gencyany wszyte w zielień trawy; inne znów bardziej liliowe, strzępiaste, stoją na wyższych badylkach; tam znowu ogromne jej krzaki rozkładają pierzasto lancetowe liście i zwisają festonami liliowego kwiatu na brzegach lasu. Liliowe dzwonki, różo- we gwoździki, wielkie łodygi i kropielnice tojadu, blado żółte kieliszki naparstnicie, wielkie, białe gwiazdy rumian- ków, kiełki rozchodników, jasne i długie bisiory szuwarów,

¹⁾ „Ogniem i mieczem”, t. 3.

zabarwiają każdy zakątek tego jaru zawiłego i odludnego. Perć z początku wyraźna im wyżej zacięra się coraz bardziej, czasem niknie zupełnie, ukazuje się po drugiej stronie i znowu znika na gładkiej, szarej powierzchni zdradnych i ślizkich skał wapienia. Na lewo i na prawo otwierają inne wąwozy i t. d.¹⁾.

Mamy tu bardzo dokładny opis określonej miejscowości, obraz widocznio bardzo pracowicie i sumiennie robiony z natury, ale, niestety, do dzieł sztuki nikt go chyba nie zaliczy. Autor usiłował za pomocą słów zrobić fotografię danej miejscowości, opisał wszystko bardzo szczegółowo, tak szczegółowo, że po przeczytaniu opisu (którego tylko małą część przytoczyłem) wszystkie niezliczone szczegółki zlewają się w chaos i w pamięci nie zostaje ani szczegółów, ani ogółu. To jednak nie jest jedyną właściwością przytoczonego obrazka; choćby nawet ktoś zdołał spamiętać wszystkie części przydługiego i zbyt drobiazgowego opisu, choćby zdołał odtworzyć w wyobraźni opisywany wąwoz, las, ścieżkę i t. p. pozostanie najzupełniej zimnym, zaspokoi może ciekawość, ale nie drgnie w nim ta struna, którą tak silnie poruszają dwa pierwsze, małe obrazki. Nic dziwnego, tamte są tworami własnego ducha Mickiewicza i Sienkiewicza, są dziełami sztuki, ostatni jest opisaniem bardzo szczegółowem i bardzo prozaicznem drogi w Tatrach, bez najmniejszej pretensji do piękna — jedynie ślad własnego ducha autora widzimy w pedantycznem nagromadzeniu szczegółów, zasłaniających zupełnie całość. Więc też wobec tego opisu czytelnik pozostaje tak zimny i obojętny, jak wobec setek krajobrazów, portretów, studyów, zapełniających sale współczesnych wystaw. Przechodzimy wśród nich zupełnie spokojnie; widoki pewnych miejscowości — bardzo dobre; efekty słoneczne — bardzo prawdziwe; czasami zdarzy się jakaś kombinacja oświetlenia bardzo ciekawa; ryby, ptaki, kwiaty, weże, ostrygi ludząco prawdziwe, ale wszystko to, bawiąc oko, zaspakajając ciekawość, ani na chwilę ducha nie rozgrzeje, nie

¹⁾ Witkiewicz. «Na przełęczy». 86.

podniesie o ćwierć stopnia wewnętrznego ciepła. Nieraz w małym ołówkowym rysunku Dorégo jest więcej poezji, ciepła, piękna, niż w tych ogromnych, kolorowych płótnach, na których jest wszystko: fotograficzna ścisłość, mnóstwo pracy, ogrom rozumowej kombinacji, dokładność kolorytu, światłocienia, słowem wszystko oprócz własnego ducha twórcy, oprócz poezji. To też nudzą one w końcu, męczą i nie pozostają w pamięci, bo są to kopie, fotografie kolorowane, ale nie oryginalne dzieła sztuki, w ścisłem tego słowa znaczeniu.

4) Sztuka powinna być taką, jakim jest człowiek, powiedział p. Wit., a powiedział tak ścisłą i wielką prawdę, że trudno o coś prawdziwszego. Otóż człowiek jest istotą moralną t. j. ma zawsze jakieś zasady moralne, które za obowiązujące dla swego sumienia uważa. Zdarzają się wprawdzie liczne omyłki i błędy pod względem dobroci i prawdziwości tych zasad, wszakże człowieka zupełnie ich pozbawionego chyba bardzo rzadko spotkać można i taki słusznie uchodzi za wyjątek, za zbrodniarza, za potwora. Jeśli tedy człowiek jest i powinienny być istotą moralną, owszem powinien dążyć stale do coraz doskonalszej etyki, więc i sztuki piękne powinny być takiemi także, t. j. powinny być moralnimi. Wiele dziś rozprawia się na ten temat, wielu wyłączyć chce etykę ze sztuk pięknych, wszakże zasada przez p. Wit. wniesiona jest w tym razie tak zwycięskim argumentem, że żadne wykręcone dowodzenie przed nim się nie ostoi. W rzeczy samej, jeśli człowiek jest istotą rozumną, żadna czynność jego ze świadomością i wolną wolą wykonana nie może się obejść bez uczestnictwa rozumu, jeśli jest istotą moralną, a jest nią bezsprzecznie, dla czegoż sztuki piękne, najwonnejszy kwiat jego ducha, miałyby się bez moralności obchodzić, tam, gdzie ona okazywać się może i powinna? Bo moralność bywa rozmaitą, odpowiadającą nam, i co jeden uważa za niemoralne, drugi ma za bardzo godziwe. Powiedziałbym na to, że podobnie bywa i z rozumem także; jeden uważa swoje powiedzenie za bardzo mądre, drugi nazywa je nonsensem, z tem wszystkiem zasadą, że każda czynność ludzka po-

winna być rozumna, nikt chyba nie zniesie. Rozmaite bywają pojęcia o moralności, można też i należy być wyrozumiałym co do szczegółów, wszakże są pewne zasady etyczne ogólnie przez całą ludzkość uznawane za obowiązujące, a mogące być dowiedzionemi za pomocą prawa przyrodzonego i rozumu przyrodzonego także. Dla tego więc poganin, mahometanin i chrześcijanin zgodzą się na ogólną zasadę, że złemi są: niesprawiedliwość, okrucieństwo, morderstwo, skrytobójstwo, potwarz, rozpusta, niewierność małżeńska, kradzież, nienawiść, — że przeciwne im cnoty są dobremi. W społeczeństwach zaś chrześcijańskich takie ogólne zasady moralne są jeszcze bardziej znane i do stwierdzenia łatwiejsze, nic więc wymówić nie może od zachowywania przynajmniej takich ogólnych przykazań etycznych.

Zadaniem sztuk pięknych, powiadają znowu, nie jest wcale nauczanie moralności, mają one swój zakres własny i dla tego bez moralności obejść się mogą. Zapewne, nie jest głównem zadaniem sztuki kaznodziejstwo, ani nauczanie, najczęściej się na to piszę i sam jestem tego zdania, ale co innego jest nauczać moralności, a co innego mieć ją i zachowywać. Nudnem byłoby życie, gdyby każda rozmowa, każda zabawa, każde zgromadzenie się ludzi, musiało zawierać moralizowanie i pedagogikę — od tego są katedry, ambony, konfesjonały, zresztą poszczególne wypadki i położenia. — to prawda! wszakże w każdej rozmowie, zabawie, rozrywce, w każdym interesie, pracy, zajęciu człowiek powinien być moralnym i uczciwym, a jeśli nim nie jest, to grzeszy, a jeśli to częściej powtarza, jest nieuczciwym, albo zgoła złym człowiekiem. Podobnie dzieje się ze sztuką; nie jest jej celem moralizowanie, ale moralność w niej być powinna (gdzie być może), jeśli jej niema, sztuka jest wadliwa, nie jest całkowicie sztuką piękną, owszem, jeśli to się częściej i na większą miarę zdarza, przestaje nią być zupełnie i nie chcąc być nauczycielką cnoty, staje się szerzycielką grzechu, narzędziem zepsucia, przedmiotem sromoty i wstydu. Prawda, sztuka powinna być taka, jakim jest człowiek, ale prze-

cie człowiek nie zawsze jest piękny, mądry i dobry, owszem, jak twierdzi p. W. jest on taką złożoną i zmieniącą istotą, że żadna „ciasna“ formułka objąć go nie zdoła, bo w nim „szarpią się i wydzierają inne siły“ nie znajdujące się wśród dobra, piękna, prawdy, onej trójcy dawnych estetyków. Otóż w tem napozór prawidłowem rozumowaniu kryje się sofizmat, każący przypuszczać, że sztuka powinna być nietylko odbiciem ale odtworzeniem fotograficznem całego człowieka, ze wszystkiem, co on ma złego i dobrego. Można się na to zgodzić, jeśli przyznamy, że człowiek zawsze się w dziełach swoich odbije, choćby tego wprost nie zamierzał — trzeba zaprzeczyć, jeżeli ma się to rozumieć w taki sposób, że sztuka powinna to sobie postawić za cel i zadanie główne. Już wyżej powiedziałem, że zadaniem sztuki nie jest nauczanie historyi, ani służenie w pierwszym rzędzie za dokument historyczny, zadaniem jej jest piękno, a w sposobie pojmowania i oddania go w pewnym okresie, ludzkość odmala je siebie doskonale, chociaż tego nie zamierzała. Zadaniem sztuki powinno być przedewszystkiem piękno, a jak odbicie się człowieka danego okresu, samo już się w dziele sztuki zrobi i służyć może dla historyi, czy innej nauki, tak też i moralność powinna się w nim znajdować zawsze, chociaż się jej niema na celu — bo człowiek jest i powinien być moralny.

Powinno być w sztuce добро to jest moralność i dla tego jeszcze, że w pojęciu o pięknem jako podstawa, tkwi zawsze добро. Piękna forma jest koniecznym warunkiem zewnętrznym, równie konieczną jest wewnętrzna treść dobra. Ruskin bardzo słusznie powiedział, że „w ścisłym stosunku do słuszności sprawy, do szczerości i czystości odczucia stoi możliwość pięknej sztuki. Dziewczę potrafi wyśpiewać straconą miłość, ale skąpiec nie wyśpiewa straty swych pieniędzy“. Taka prosta, a tak arcygęboka uwaga! I czy może kto wyobrazić sobie, żeby rozbój, zdraja, cudzołóstwo, zdzierstwo, skąpstwo mogło samo przez się być piękne, zostać wysławionem, zostać ideałem? Pamiętamy przecież jak powszechnie oburzenie wywołało nie-

dawno w całym społeczeństwie naszym oskarżenie, że „Konrad Walenrod” był poematem, idealizowaniem zdrady. I słusznie, bo grzech i zbrodnia, jeśli wchodzą do dzieła pięknego, to nie jako ideał, nie jako cel właściwy, lecz jako środek, jako cień potrzebny do lepszego wywoływania światła. Tymczasem nie można zaprzeczyć, że dzięki wielkiemu upadkowi moralności w sferach artystycznych, dzięki miliony razy powtarzanemu twierdzeniu, że dzieła sztuki nie potrzebują bynajmniej rachować się z zasadami etyki, powstają dość często dzieła o formie może pięknej, ale o treści lichej, często nawet szkaradnej. Oto np. na ostatniej wystawie francuskiej w Petersburgu (1901 r.) w dzia³em olbrzymi obraz Rochegrosse'a, przedstawiający zabójstwo cezara Gety. Dwaj siepacze stoją na czatach, kilku opancerzonych, z mieczami w ręku rzuca się na bezbronnego cezara, który schował się za również bezbronną kobietę, zasłaniającą go poranionymi rękami. Patrzyłem na to ogromne malowidło i pytałem siebie: po co i na co malarz zużył tyle pracy, włożył tyle czasu, pieniędzy, farb dla stworzenia rzeczy wstrętnej? Bo co może być w tej scenie pięknego? Dziesięciu, czy więcej nawet uzbrojonych ludzi morduje bezbronnego — ależ to nikczemność i zbrodnia. Mordowany nie umie umrzeć z godnością — rzecz to bardzo ludzka, ale pięknego w niej nic niema. Wreszcie kobieta owa przestraszona, osłupiała, z wyciągniętymi, pokrwawionymi rękoma jest wprost okropna. Wiemy przytem, że ten Geta nic złego nie zrobił, owszem był ulubieńcem ludu i wojska, a zginał z rozkazu Karakalli, więc widok śmierci jego nie przywodzi na myśl nawet nemysz jakiejś, lecz poprostu zbrodnię bratobójstwa. Zatem nic, ale to absolutnie nic dodatniego nie wieje z tego malowidła, które nadałoby się może, jako prosta ilustracja faktu w jakiej historyi, ale nigdy za dzieło sztuki uchodzićby nie powinno.

Że jednak nawet bratobójstwo może być przedmiotem pięknego dzieła, można się przekonać, zobaczywszy „Kaina i Abla” d³uta Dupré w cesarskim Ermitażu w Peterburgu; ale też proszę popatrzyć na twarz i postać Kaina, a znaj-

dziecie to piękno moralne, które w dziele sztuki być powinno.

Coby jednak powiedziano o człowieku, który widząc podobnie potworną scenę, jaką odmalował Rochegrosse, mógłby nie czuć przerażenia, zgrozy, obrzydzenia, lecz przeciwnie czułby estetyczną przyjemność na widok kształtnych postaci siepaczy, pięknego łamania się światła na ich zbrojach, pięknego napięcia muskułów uderzającej w bezbronnego ręki? Czy nie byłby on podobny do Nerona, naprawiającego się wśród ogólnego nieszczęścia płonącego Rzymu, wspaniałym widokiem rozszalałego żywiołu? Powiedzianoby bezwątpienia, że to jest potwór, niegodny imienia człowieka — dla czegoż jednak każdą mi podziwią na płótnie jako piękną, rzecz obrzydliwą i wstreną w naturze? Nigdy mi się to w głowie pomieścić nie mogło i nie może i sądzę, że artysta, nieodczuwający brzydoty moralnej przez jaskrawe kolory (jak na owym obrazie) i dokładny rysunek, może być bardzo dobrym malarzem, ale z pewnością bardzo lichym, a co najmniej bardzo niewyrobojącym i niewybyrednym moralnie człowiekiem.

Tak więc, opierając się na pewniku przez p. W. postawionym, doszliśmy do wniosku, że są jednak stałe, niezachwiane przyimoty czy warunki, wchodzące zawsze i wszędzie do istoty dzieł sztuki. Co jednak się stanie, jeśli któregoś z tych warunków zabraknie — a bywa tak bardzo często — czy dla tego dzieło ma być wyrzucone z zakresu piękna? Czy niema być zaliczone do dzieł sztuki? I w takim nawet razie, odpowiedzialnym, stanie się z dziełami temi to samo, co bywa z człowiekiem — bo taką jest sztuka jakim jest człowiek. Zgadzimy się więc wszyscy na to, że człowiek powinien być piękny, rozumny i dobry; do tego ideału każdy dążyć obowiązany, ale, niestety, bardzo rzadko kto zdążyć może. Jednemu brakuje piękna, drugi ma płytki umysł, trzeci wprawdzie rozumny, ale szorstki i niemiły w obejściu, czwarty ma wszystko inne, ale coś tam mówią o moralnych słabostkach — pomimo jednak wszelkich braków, ludzie ci zawsze są ludźmi, przyjmujemy ich, obcujemy z nimi, kochamy ich nawet i trzeba

chyba, żeby która z tych stron ujemnych była już bardzo czarną, żeby zmusiła do zerwania z nimi stosunków i wyrzucenia ich z liczby ludzi. Podobnie, zdaniem mojego, dzieje się z dziełami sztuki; rzadko które połączy wszelkie warunki ideału, najczęściej czegoś braknie: tu szwankuje myśl, owdzie wykonanie, tam niepoczciwa tendencja, grzech przeciw moralności, ale z drugiej strony znajdzie się coś innego, co te utwory ze sztuką zwiąże. U Fra Angelica rysunek jest wadliwy, aniołowie jego mają połamane kości, szaty ich fałdują się w sposób nienaturalny, ale w postaciach anielskich tyle jest wdzięku, tyle niezrównanej szczerości uczucia i poezyi, że bezsprzecznie należą i należeć będą do arcydzieł. Malarze epoki Odrodzenia przedstawiali często sceny moralnie obrzydliwe, ale rysunek, kompozycja, koloryt były świetne i ta strona zewnętrzna zatrzymuje wszystkie one mitologiczne obrzydliwości wśród arcydzieł sztuki. Roland szalony jest bajką, w której sensu zdrowego niema za dwa grosze, ale świetna fantazja w obrazowaniu, ale kunsztowna budowa całej tej zawilej historii utrzymuje ten poemat wśród dzieł sztuki poetyckiej i t. d. Trzebabły chyba, żeby nonsens, niemoralność, szpetna tendencja zaszły tak daleko, że nawet najpobłażliwszy człowiek musiałby się oburzyć, żeby je, pomimo nawet pięknej formy, trzeba było z dziedziny piękna wykluczyć. Takich właśnie obrzydliwych ustępów jest sporo w Rolandzie, taką wstrętną i nikczemną tendencją wsławiała się „Dziewica Orleańska“ Voltaire'a, takim brakiem sensu, niesłychaną sprosnością treści i zupełnym niedołęstwem formy odznacza się wiele dzieł obecnych kierunków: naturalistycznych, dekadencji, secesyjnych i t. d. Niedawno cała Europa interesowała się projektem do prawa, które miało wnieść w Niemczech dla ograniczenia bezwstydu produkcyj artystycznych — projekt zwany „lex Heinze“. Sfery artystyczne i tak zwane liberalne gwałtownie występowaly przeciw temu, konserwatyści za; obie strony, według mego zdania, miały słuszność i obie mylili się. Mieli słuszność artyści, bo można sobie wyobrazić, jakby się miały z pyszna sztuki piękne, gdyby pozwolić wśród nich gospo-

darować pruskiemu policyantowi, który, jak wiadomo, w Atenach nie bywał, na Parnas nie chodził, z Kastalskiego źródła wody nie pijał, z muzami nie obcował, a na sztukach pięknych zna się tyle, co sędzia śpiewu słowiczego ze znanej bajki Kryłowa. Z drugiej strony mieli słuszność zachowawcy, bo takie się teraz rzeczy rzeźbią, malują, piszą i przedstawiają na scenie, że innego ratunku na nie niema, jak wołanie: *Polizei!* Trzeba jednak przyznać, że ratunek to byłby tylko chwilowy; widocznie duch narodu „w państwie bojaźni Bożej i dobrych obyczajów“ (nietylko tam zresztą) jest tak spodły, tak upadł i znikczemniał, że smakuje i lubuje się, że widzi piękno w rzeczech wchodzących bezsprzecznie w zakres działalności policyjnej poprawczej. Jedynem, rzeczywistem lekarstwem byłoby podniesienie moralne narodu, ale drogi, po których ów naród chadza, bynajmniej nie prowadzą ani do bojaźni Bożej, ani do dobrych obyczajów, więc też policyja, gdyby nawet „lex Heinze“ przeszło, usuwałaby tylko z okien wystaw (choć i to coś znaczy) i desek tancbudy objawy wewnętrznej gangreny, która wewnątrz bynajmniejby dla tego nie zaprzestała dzieła zniszczenia.

Wreszcie muszę tu zanotować jeszcze jeden stały przyimiot sztuki i człowieka, to jest niestałość i zmienność. Zdawałoby się, że jest tu sprzeczność *in adjccto*, w rzeczywistości jednak jest tak naprawdę, że ciągła zmiana jest w naturze człowieka, a zatem odbijać się musi na wszystkich dziełach jego. Wobec tego daremnąby była wszelka ciasna formula, mająca tak określić sztukę, żeby, jak chce p. W.: ustały wszelkie spory o jej przyimoty i kierunki. Takie zrozumienie sztuki byłoby wtenczas tylko możliwe, gdyby można było odrazu posiąść całą treść rozwoju do jakiego człowiek jest zdolny, ponieważ jednak nikt do tego dojść nie może, ani indywidualnie, ani tem bardziej naród cały, ani ludzkość, więc musi ona postępować krok za krokiem, cofać się, upadać i znowu pracowicie wydobywać się, rozszerzając lub zwężając swój umysł i serce, a stosownie do tego pojmowanie piękna i sztuki. Panu W., o ile z rozbieranego ustępu wnosić można, człowiek i jego

zmiany, przynajmniej o ile tyczą się sztuki, wydają się takim chaosem, że nikt i nic określić go, ująć, zrozumieć nie zdoła. W rzeczywistości jednak tak nie jest; indywidualnych wybryków każdego człowieka jużci przewidzieć nie można, chyba trzeba się bardzo pilnie tem zająć, ogólne jednak zarysy rozwoju i postępu, lub też cofania się i zamierania ludzi są dość dobrze znane, dają się przewidzieć i prawie na pewno wskazać. Tak też dzieje się ze zmianami w pojmowaniu sztuki - powtarzają się one prawidłowo według praw stałych.

Kiedy dziecko poczuje pierwsze natchnienie artystyczne np. malarstkie, zaczyna je uzewnetrniać w sposób doskonale nam wszystkim znany; kilka niezgrabnych linii oznaczają konia, kilka innych jeźdzca, kolory byle jakie wystarczają mu zupełnie. A tak małą ma jeszcze znajomość natury, tak przytem bujną fantazyę, że te znaki i plamy kolorowe najzupełniej go zadawalniają, lśnią wszelkim przepychem farb, tępnią pełnią życia. Z czasem, w miarę tego, jak rośnie i lepiej poznaje swoje otoczenie, dawne symboliczne znaki już mu nie wystarczają i nie oddziaływają na jego artystyczną fantazyę. Odczuwa potrzebę bliższego poznania się z prawdą natury i życia i lepszego ich oddawania, rzuca się więc do nauki, stara się owładnąć formą. Ta praca jest tak ciężka z jednej strony, z drugiej zaś tyle zawiera rozkoszy, że nieraz staje się jedynym celem artysty bardziej powierzchownego, zresztą owładnięcie formą nawet najwyższych artystów napełniało i napełnia usprawiedliwoną dumą. Nieraz też tworzą oni jedynie dla popisu — czego oczywiście chwalić nie można, choć łatwo zrozumieć. Kiedy już artysta owładnie formą o tyle o ile, zaczyna próbować tworzyć t. j. za pomocą form wzjętych z natury, stara się odtworzyć to piękno, jakie w duszy nosi. Jeden je widzi w życiu zwierzęcego świata, inny odczuwa piękność nieżyjącej przyrody, jeszcze inny widzi ją w człowieku, w jego postaci, życiu, działaniu. Oczywiście im sam artysta jest wyższym duchowo, tem wyżej widzi swoje piękno, tem w bardziej duchowy sposób je pojmuję i uwydatnia, dla tego też i do zrozumienia.

mienia dzieł jego trzeba wyżej wyrobionych widzów czy słuchaczów. Na krakowiaku i mazurze pozna się byle kto, ale głębokość sonaty Bethowena albo oratoryum Haydna zrozumie tylko człowiek wykształcony i z duszą muzykalną. Jeśli taka jest różnica między słuchaczami, o ileż większa być musi między twórcami. Menuet Paderewskiego i sonata *quasi una fantasia* należą do świata sztuki, ale każdy pozna, że obydwóch rodzaj jest inny, głębokość inna i wartość inna.

Podobnie do pojedynczego człowieka, rozwija się całe społeczeństwo albo raczej ogół artystów. Z początku po-przestaje na najbardziej pierwotnych zarysach sztuki, dopełniając reszty fantazyi; następnie rozpoczyna pracę o nabycie techniki i formy, potem władując jużnią, tworzy dzieła sztuki samoistne. Im wyżej stoi dane społeczeństwo umysłowo i moralnie, tem jest wybredniejsze w wyborze ideałów swoich, tem wyżej szuka piękna, tem więcej od sztuki wymaga i w takim właśnie stadyum rozwoju sztuka najbliższą jest uwydatnienia wszystkich istotnych warunków rzeczywistej sztuki: oryginalnego i rozumnego tworzenia, pięknej formy, szlachetnej i uczciwej treści. W miarę zstępowania społeczeństwa z tych wyżyn, zstępuję z nim razem pojmowanie sztuki. Piękno widzi się coraz niżej, miłości dla niego coraz mniej, wskutek tego oryginalność coraz bardziej zanika, owszem bywa wyśmiewana, sztuka staje się coraz bardziej naśladownictwem. W innej książce mojej¹⁾, wykazałem to na poezyi, ale i o każdej innej sztuce da się to samo powiedzieć. Malarstwo np. jałowieje w oczach, coraz bardziej zbliża się do „kolorowanej fotografii“. Na szczęście wobec rozwiniętej indywidualności pojedyńczych ludzi i całych społeczeństw, są liczne wyjątki, na ogół jednak możemy z łatwością obserwować drabinę, a nawet szczeble owego zniżania się sztuki. Owszem, możemy ją nawet widzieć rozplýwającą się i niknącą w błocie lub w śmieśniowości dekadentyzmu. Z jednej strony artyści tej szkoły, straciwszy treść wszelką piękną i uczciwą, zarówno jak pa-

¹⁾ «Czemu dziś w poezyi nie mamy słowników».

nowanie nad formą, starają się nadrabiać dziwactwami, rozwieźlością i okropnością, z drugiej przechodzą w śmieszność, powróciwszy znowu do kresek i plam bez sensu i piękności, a co najbardziej, każąc to jeszcze podziwiać widzowi. Trudno jednak wrócić do czasów owych gdy się miało lat siedem i gdy kółko zrobione niezgrabnie kredą na ścianie spichlerza, wydawało się zupełnie podobne do twarzy siostrzyczki, ojca, zarówno jak do księżyca w pełni. Takim sposobem artyści, wyswieciwszy ze swych dzieł treść i etykę, a poprzestając tylko na formie, ponieśli zasłużoną karę, zatracając coraz bardziej i formę. Nietylko „kolorowe“ ale nawet kolorowane fotografie są nieraz jak niebo od ziemi, wyższe od pseudoartystycznych wytворów w guście dekadencji, zalewających coraz szerszą falą szkarady całą Europeę. Tak, w miarę swej umysłowej i moralnej wartości ludzkość podnosi się pod względem sztuki i upada, wprawdzie indywidualnie w bardzo rozmaitych objawach, w ogólności jednak według praw stałych.

P. Witk. powstawanie kierunków artystycznych uważa za skutek pojedyńczych, potężnych talentów artystycznych — i nic więcej. Myli się bardzo i stoi na tem zacofanem stanowisku, na jakim przed stu laty stali historycy, uważający, że dzieje są dziełem królów i hetmanów tylko. Dziś wiemy, że królowie, wodzowie, geniusze znaczą wiele, ale nie wszystko. Ludy żyją swojemu własnemu życiem i jeśli geniusz trafi w czas, to życie ludu rozdmucha, porwie, ożywi, popchnie naprzód — jeśli przyjdzie przed czasem, albo po czasie, nie nie sprawi i umrze niepoznany, jak kwiatek, co wyjrzał z pod śniegu zawsześnie albo zakwitł przed zimą zapóźno. Mickiewicz obudził kierunek romantyczny, bo znalazł wiosnę uczuć, czy jednak teraz porwały by za sobą piewców nirwany, lezbijskich ogrodów, Safoń? Rafael i Michał Anioł byli słońcami epoki Odrodzenia, bo na długo przed nimi społeczeństwo dla nich pracowało, czegoby jednak dokazali w innym czasie? Tego samego co i Matejko. Ten talent potężny nie stworzył jednak u nas kierunku, bo do niego dadzą się zastosować słowa Witkiewicza o Kossaku, owszem z daleko większą

ścisłością. „U nas w tej chwili najnowsi przedstawiciele sztuki i ich czciciele nie mają oczu na takie przedmioty, jakie przedstawiają dzieła Kossaka“. Nie mają oczu, bo nie mają takiego serca, ani takiej głowy, więc najpotężniejszy geniusz nie wiele pomoże, gdy ogólne usposobienie jest inne; olbrzym pozostanie olbrzymem — a karły karłami.

We wspomnianej wyżej książce mojej, mówiąc o przyczynach upadku poezyi i o stosunku pod tym względem poetów do publiczności, twierdziłem, że upadek poezyi i innych sztuk pięknych pochodzi z upadku wiary i moralności tak samych poetów, jak i sfer, wśród których zwykli się obracać. W stosunku zaś poetów do publiczności winę stanowczo przyznaję poetom. W tem co się dzieje w malarstwie i rzeźbie, a na co ustawnicznie patrzę w nadnewskiej stolicy, widzę potwierdzenie mojej opinii także co do malarzy i rzeźbiarzy. Ci panowie, obcując ze sferami moralnie gorszymi jeszcze, jeżeli to być może, niż literaci i poeci, wyśmiewały wszelką moralność i wstyd, pozbywając się wszelkiej troski o co bądź innego, niż o kształt zewnętrznny, doszli do ostatecznego stopnia upadku. P. Witk. żartuje sobie nieraz z konserwatystów, przepowiadających upadek sztuki, ale spotyka go los Słowackiego, który drwił z autora trzech Psalmów „a tu się złąknł, szlachcic stary“ — i posłyszał, tak zasłużenie „Obyś ty wieszczu, był wieńczył prawdziwie“. Niechby p. W. tak dbały o formę, o bryłowatość, rysunek, koloryt przeszedł się po salach muzeum Stieglitza albo Akademii sztuk pięknych w Petersburgu i popatrzył, co się ze sztuki zrobiło — powiedziałby bezwątpienia to samo, com usłyszał, chodząc po jednej z takich wystaw z ust francoza, mówiącego do żony przed jakimś ogromnym „plótnem“ (bo malowidłem tego nazwać się nie镀锌): „non, jamais de ma vie je n'ai vu de pareilles horreurs“. Te słowa szczerze, to ogólny głos publiczności: chodzi ona wśród tych okropności, patrzy, rusza ramionami, oburza się, a przedewszystkiem naśmiewa się. Ogromna wesołość panuje zwykle na współczesnych, zalewanych przez dekadentów wystawach — śmieję się i ja, ale swoją

drogą, gdy wyjdę z wystawy, lżej mi na duszy, jakbym się pozbył zmory trapiącej mnie we śnie. Publiczność więc z małym wyjątkiem, jest daleko zdrowszą od artystów, ale oni to, zwący siebie kapłanami i przewodnikami *ad astra*, psują, zarażają, degradują publiczność nietylko potworami swego dłuta i pędzla, ale jeszcze więcej wmaświaniem za pomocą pism rozmaitych, że to właśnie jest ostatnim wynikiem sztuki — której tam niema ani krszty. Miejmy jednak nadzieję, że tak długo nie będzie, że przyjdzie wiatr jakiś inny, zdrowszy, który te chimery, wyległłe z zepsutego serca i chorego mózgu, zdmuchnie w nicość, z której nie powinny być wychodzić i że o twórcach ich historya powtórzy słowa Wirgiliusza do Dantego o potępieńcach, nie zasługujących nawet na wzmiankę: *non ragionam di loro — ma guarda e passa.*

Naleciałości renesansowe w sztuce religijnej.

I.

Ślówko wstępne. — Nieco o architekturze renesansowej. — Ogólna charakterystyka epoki Odrodzenia. — Zwrot ku pogonizmowi. — Uznanie wyższości pogan nad chrześcijanami. — Zdanie dwóch uczonych niemieckich o czasach renesansu. — Zmieszanie się mitologii i nauki chrześcijańskiej. — Dwoje niebios. — Przykłady. — Resztki tych czasów w pomnikach i posągach.

Tytuł, jaki pracy niniejszej nadałem, obiecuje więcej, niż ona w sobie zawiera; czuję się więc zmuszony uprzedzić o tem łaskawego czytelnika i wytłumaczyć się przed nim. Oddawna już zwróciłem był uwagę na różnicę między sposobem przedstawiania a rzeczywistością w dwóch rodzajach naszej sztuki religijnej i zamierzyłem o tem krótką napisać rozprawę. Wziąwszy się do rzeczy, spostrzegłem, że miałem przed sobą skutki wpływów renesansowych — naleciałości renesansowe — nie można więc było mówić o nich, nie wspomnawszy o ogólnym kierunku Odrodzenia w sztuce religijnej, który znowu nie byłby zrozumiały bez charakterystyki, bodaj najzwięzlejszej, tej historycznej epoki. Takim sposobem powstały trzy części niniejszej rozprawy, a to co miało treść jej główną stanowić, znalazło się wskutek tego na końcu: stąd także powstała pewna nieproporcjonalność. Po wstępie, dość stosunkowo obszernym, powinnaby następować jeszcze obszerniejsza treść główna, to jest przegląd wszystkich owych ogólnikowo zapowiedzianych w tytule naleciałości; — tymczasem jest ich zaledwo dwie. Czuję i widzę, że takby być

powinno, wszakże braku dostrzeganego dla różnych powodów, nie zapełniam. Jeżeli jednak spostrzeżenia moje nie zupełnie okażą się fałszywe, a kierunek przeze mnie wskazany nie całkowicie błędny, to może kto ze specjalistów w ikonografii kościelnej, podejmie się pracy wyczerpującej, a mając więcej w tym względzie wiadomości ode mnie, przygodnego lubownika, rzecz całą obszerniej, głębiej i dokładniej opracuje.

Tytuł mówi dalej o naleciałościach w sztuce religijnej, należałoby więc mówić o całym jej obszarze, o poczyni, wymowie, muzyce, architekturze, rzeźbie i malarstwie. Rzeczywiście, przedmiot to byłby o tyle zajmujący, o ile obszerny i trudny, gdyby kto chciał i umiał wykazać, jaki w tych gałęziach sztuki kościelnej renesans wprowadził zmiany i odstępstwa od ducha kościoelnego. Nie podjąłem się tego zadania. przewyszszającego bardzo moje siły i po przestałem tylko na kilku uwagach względem ostatnich trzech sztuk pięknych; a i tutaj nawet nastąpiło jeszcze pewne ograniczenie w treści. Zamierzyłem mówić o naleciałościach powstałych w sztuce religijnej z epoki renesansu; polegają zaś one, jak to zobaczymy niżej, na niewłaściwym sposobie przedstawiania myśli chrześcijańskiej, przez zeszpecenie jej w większej lub mniejszej mierze zapatrzaniami pogańskimi. Należałoby więc wykazać względne spoganie wszystkich trzech sztuk plastycznych. Tymczasem na początku już staje pytanie, czy można ponówić o spoganie architekturę? Zdało mi się, że nie. Architektura zbyt ogólnikowo uwydatnia myśl ludzką, by można w niej tak łatwo dostrzec zwroty tej ostatniej w takim kierunku. Dałby się jej zrobić powyższy zarzut, gdyby zwróciła do sposobu budowania dawnych świątyń pogańskich; tego jednak nie było. Wiadomo, że główną cechą pogańskiej świątyni była ciasna „cella“, dla bóstwa, i nieco miejsca dla kapłanów; lud stał za świątynią. Architektura renesansowa nie odstąpiła od przykładu swych poprzedniczek i budowała po dawnemu olbrzymie świątynie dla Boga, kapłanów i ludu, owszem, kościoły w tym stylu budowane należą do najobszerniejszych. Styl Odro-

dzenia nie gorzej od innych uwzględniał w rozkładzie wewnętrznym wszystkie potrzeby kultu, zdaje mi się więc, że niema sposobu ani racy oskarżać go o jakieś niepożądane naleciałości pogańskie, bo przecież kolumny, filarów, sklepień używać musi jednakowo kościół nasz i świątynia Westy czy Minerwy, jak ubrania i obuwia jednakowo potrzebuje chrześcijanin czy poganin. Pozostają mi więc malarstwo i rzeźba, i o nich też tylko mówić będę.

Rozstając się zaraz na wstępie z architekturą renesansową, nietylko nie chcę jej żadnej krzywdy czynić, lecz jeszcze uważam za potrzebne słówko w jej obronie powiedzieć; renesans bowiem w architekturze, jak każda rzecz niezwykła, ma zapalonych zwolenników i niemniej żarliwych nieprzyjaciół. Do tych — rzecz doprawdy dziwna — należą przeważnie ludzie wierzący i w znacznej liczbie nasze duchowieństwo.

Po kilku wiekach wszechwładnego panowania renesansu w sztuce religijnej Kościoła katolickiego, nastąpiła reakcja; wielu uważa styl Odrodzenia za niekościelny, niechrześcijański, poprostu za pogański, a swoją drogą odmawia mu nawet piękna. Jedynie i wyłącznie pięknym ma być styl gotycki, on też tylko jakoby jest chrześcijańskim, kościelnym i *par excellence* katolickim. Jeżeli się komu styl gotycki wydaje piękniejszym od innych, to upodobanie takie, jako rzecz gustu i osobistego sposobu widzenia, jużci nie może żadnemu roztrząsaniu podlegać; jeśli jednak kto twierdzi, że sam tylko gotycki styl jest pięknym, to mu słusznie można zarzucić ciasnotę poglądów i upodobań. Jak każda inna tak i ta wyłączność pochodzi albo z braku wrodzonego poczucia piękna, albo z niedostatecznego wykształcenia estetycznego. W ciasnej głowie, jak w ciasnym sercu, jak w ciasnym mieszkaniu, niewiele rzeczy pomieścić się może. „Ludzie tacy — powiada ks. Kleutgen — nie są wrażliwi na (inne) piękno, bo się im nie przedstawia w takich formach, do jakich przywykli, i nie umieją go ocenić, bo ono wyraża inne idee, niż te, które ich usposobieniu odpowiadają. Ale czyż sztuka tak ubogą jest w formy, że piękno tylko w jednej przedstawić

może. Albo Chrześcijanizm jestże tak ubogim w myśli, że te tylko są prawdziwie chrześcijańskimi, które jedynie w pewnym szczególnym rodzaju form są wyrażone? Nie, piękna jedynego, absolutnego, wobec którego żadne inne nie może się ostać, niema wśród stworzeń, jest niem tylko sam Stwórca, sam tylko Nieskończony, najwyższe Dobro. Dlatego nikt nie ma prawa, dla podniesienia jednej rzeczy pięknej innym piękności odmawiać, jeden tylko gotyk za styl kościelny uznawać, a inny styl wielki i ważny w swych artystycznych objawach, renesans, jako niekościelny potępiąć¹⁾.

Przekonanie kogoś, obstającego przy wyłącznej piękności stylu gotyckiego, jest rzeczą dość trudną, bo nie łatwo jest rozszerzyć czyjs horyzont umysłowy i estetyczny, natomiast zupełnie już dla mnie niezrozumiałem jest przypisywanie temu tylko stylowi kościelnego charakteru, z wyłączeniem innych -- jest niezrozumiałem, powiadam, bo płynkość takiego twierdzenia leży na dloni. Kościół oto, od szesnastu wieków, od kiedy wyszedł z katakumb, buduje i używa renesansu i stylów, z których on wyszedł: bazylikowego, bizantyńskiego i romańskiego; -- w tym czasie gotyk żył tylko trzy wieki niecałe.

Dziwaczne więc co najmniej jest twierdzenie, że Kościół nie umiał wyrazić swego ducha, dobrać sobie odpowiedniej architektury, pokąd nie zjawił się gotykiem. Co więcej, trzeba szczególnej lekkomyślności, by utrzymywać, że w sercu katolicyzmu, w Rzymie i w krajach tak rdzennie katolickich, jak Hiszpania i Włochy, nie było nigdy świątyń prawdziwie chrześcijańskich, bo wiadomo, że styl gotycki mało tam miał powodzenia i nigdy się nie przyjął, a to, co z niego zostało, uległo licznym zmianom. Jak można twierdzić, że tylu papieży, Świętych, biskupów, tyle zakonów całych, nie znało prawdziwie kościelnego stylu, bo nie znało gotyku? Twierdzenie takie żadnej nie wytrzymuje krytyki. Nie można odmawiać piękności

¹⁾ Graus: «Die katolische Kirche und die Renaissance», Stąd też wyjęty powyższy ustęp Kleutgena.

stylowi gotykiemu, bo je ma, i niepospolite, niezaprzecza mu nikt charakteru kościelnego, ale wyłączne jego uwielbianie i pomiatanie innymi stylami, * pochodzi, jak wyżej wspomniałem z niewiadomości.

Szowiniści gotyczmu (jeśli tu można użyć tego wyrazu) wielu rzeczy nie wiedzą. Nie domyślają się np., że broniąc jakoby wyłącznie katolickiego charakteru tego stylu, są bezwiednom echem niemieckiego patryotyzmu i protestanckiej dla Rzymu nienawiści. Na początku naszego wieku, gdy się rozbudził patryotyzm niemiecko-protestancki, zrodziła się też szczególna miłość dla gotyku, jako stylu przeważnie germanńskiego i najczęściej używanego dla świątyń protestanckich. Odtąd przeciwstawiono go renesansowi, i wyłączność posuwano nieraz do fanatyzmu. Nie domyślają się także amatorowie gotyczmu, że prawiąc o pięciu się duszy po gotyckich filarach i strzałach do Nieba, o tęsknocie, półmrokach, tajemniczości i t. p. rzeczach, są najczęściej także spóźnionem i bezwiednom echem romantycznej sentymentalności pierwszej połowy naszego wieku. Kochali się ludzie tych lat w gotyckich zamkach i ruinach, w których półcieniu i zmroku niewiasty o powłoczystem spojrzeniu lubiły melancholicznie wypłakiwać oczy; tam się czaili wieszcze o żarzącem oku, pozowali bajroniści, przemykały się tajemne postacie; — teraz to wszystko wydaje nam się dziwaczne, ślamazarne, i nie rozumiemy już tego pozowania, łudzenia siebie i drugich. Nie wiedzą także, że tak podnoszony przez nich styl gotycki, nieraz odstąpił od dawnych tradycji kościelnych i wymagań kultu, — że nie wszystko w nim było tak bez zarzutu piękne, jak się im niedoświadczonym zdaje¹⁾.

W dawnych naprzkład tradycyach kościelnych było, że chrzcielnica (*baptisterium*) i dzwonica stały osobno w pewnym od kościoła oddaleniu. Styl gotycki połączył obie te budowy z głównym gmachem i zamienił na wieże — to jeszcze mniejsza, bo i w romańskim stylu, zwłas-

¹⁾ Graus w pomienionej wyżej broszurze przytacza cały szereg urządzeń, w których renesans jest bardziej kościelny niż gotyk.

cka na północy, tak się zdarzało — ale z czasem dał tym wieżom tak ogromne rozmiary, tylu ozdobami obarczył, że przestały one być częścią kościoła i stały się prawie samodzielnymi budynkami, tak, że często niewiadomo czy kościół jest przy wieżach, czy też wieże przy kościele. Podobnie dawny zwyczaj chciał, żeby kościół na zewnątrz raczej był skromny i poważny; ale wewnątrz, nietyle ze wzgledu na wiernych, ile na mieszkanie Boga, roztaczano cały przepych i bogactwo tak sztuki jak materyałów — i to rzecz całkiem naturalna i zrozumiała — gotyk tymczasem zewnętrzną stronę kościoła niezmiernie rozwinał, otoczył szkarpami, popodpierał łukami, poodzabiały kapliczkami, posągami, strzałami, różami; — wewnętrze zato stosunkowo jest ubogie i monotonne, z powodu jednakowego wszędzie szarego tła kamiennego.

Nie może też być policzone do zalet stylu, ani to, że prawie wykluczył ze świątyni jedną ze sztuk pięknych — malarstwo — które nie miało gdzie się rozpostrzelić dla braku ścian, — ani wiecznego mroku, niedozwalającego nic widzieć należycie, ani owych okien olbrzymich, zamieniających kościół na niezmierną kolorową latarnię. Samo nawet nadmierne mnóstwo posągów, jakkolwiek wpływało na rozwój rzeźby, to jednak nie pozwalało należycie ocenić artystycznej ich wartości, dlatego właśnie, że uwaga się rozrywała, że człowiek nie może rozpoznać dokładnie formy płatka śniegu, gdy on obficie pada, ani kształtu drzewa, gdy patrzy na las.

Powiedziałbym także, że często gotyckie kościoły sprawiają (na mnie przynajmniej) wrażenie, jakby czegoś niezupełnego — czuję w nich brak doskonałej harmonii między wysokością i długością z jednej a szerokością z drugiej strony. Długość, a zwłaszcza wysokość zerwały w nich stanowczo równowagę na swoją korzyść. Czytałem też nie raz, że gotyckie sklepienia mniej są od innych wygodne dla śpiewu, bo gorszy dają rezonans.

Przytoczyłem kilka tych ujemnych stron gotyckiego stylu nie dlatego, bym go lekceważył, ale aby przypomnieć, że i on nie bez ale. I dlaczego by zresztą łuk lub

rozczłonkowany filar gotycki miały bardziej odpowiadać idei religijnej, niż pełne sklepienie i filar zdobny pilastrami w renesansie? Wątpię bardzo, by kto ze zwolenników gotycyzmu zdołał na to pytanie zadawalniająco odpowiedzieć. Styl gotycki ma być więcej niż inne kościelny, bo jego wysokie sklepienia, jedne nad drugimi piętrzące się strzały, mają wyobrażać porywy duszy ku Niebu, bo w mrocznych wnętrzach gotyckich świątyń, człowiek czuje się usposobiony do wniknięcia we własne swe głębie, bo są one wyrazem modlitwy, tak nieodłącznej od naszego żywota, wieją z nich surowość i powaga, będące znamieniem naszej religii.

Nie chcę temu przeczyć, ale powaga, a nawet surowość bardzo dobrze może być zachowana w każdym stylu ale uczucia smutku, żalu i tesknoty do Nieba, nie są jedynie w naszej wierze; są i inne, bardzo różne, niemniej jednak uprawnione i dobre. Mamy przecież w wierze naszej prawdę, a z nią radość i nadzieję, mamy w niej harmonię doskonałą, mamy pociechę posiadania wśród nas Boga samego, korzystamy przecie z łask Jego i darów, mamy święta i obchody radośnie, nie same dni zaduszne i popielcowe; a nadewszystko świątynie nasze, nietylko służą dla zebrania modlących się ludzi, ale są miejscem ciągłego przebywania Boga, ukrytego w Najświętszym Sakramencie, są więc przybytkami, które dźwignęła Mu wiara, wdzięczność i miłość ludzka; -- dlatego zebrały w nich one wszelki przepych, wszelakie piękno, wszystkie skarby, na jakie tylko zdobyć się mogły.

Tych wszystkich uczuć doskonałym wyrazem jest właśnie styl Odrodzenia. Widzimy w nim najpierw harmonię rozmiarów, a pysznie zaokrąglone sklepienia nadają im wyraz doskonałej całości i wykończenia. Tam sztuki plastyczne nie wykluczają się wzajemnie, bo jest miejsca dość dla obrazów, a posągi nie tak tłumnie umieszczone, jak w gotyku, pozwalają na lepsze im przypatrzzenie się, ocenę i smakowanie. Tam grają wszystkie kolory farb i kamieni, jakie stworzył Pan Bóg, a wszystkie są użyte ku chwale Jego. To też kiedy się znajdę w pięknym re-

nesansowym kościele, kiedy stojąc w skrzyżowaniu ramion, patrzę na harmonijne łuki, tak pięknie obramowane nałęczami, na pilastry i kolumny wiotkie i wdzięczne, zakończone zdobnemi głowicami, na sklepienie o złotych kasetonach, a choćby tylko gipsowej sztukateryi, tak lekkie, że zdaje się nie ciężyć na filarach; kiedy w pełni dzennego światła, widzę spokojne, majestatyczne posągi w swych niszach i obrazy o żywym, prawdziwym kolorycie, to mi się zdaje, że ta świątynia, tak szeroko i potężnie rozsiadła na ziemi, a nakryta niby tyarą, śmiałą i wyniosłą kopułą, jest namiotem zbudowanym dla arki Nowego przymierza, jest obrazem Nieba, gdzie spokój i harmonia, potęga i pełnia jasności; to mi się zdaje, że promienie słoneczne, igrające po różnokolorowych kamieniach, po liściach akantu i białych marmurowych posągach, śpiewają hymn radosny: *Gloria in excelsis*, i wraz z ludźmi, co te wszystkie cuda na chwałę Boga wznieśli, wołają z weselem: *quoniam Tu solus sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus!*¹⁾.

Można zarzucać stylowi Odrodzenia późniejsze jego wypaczenie, ale to były grzechy przeciwko smakowi i estetyce; twierdzenie jednak, jakby on nie odpowiadał potrzebom kultu i duchowi wiary naszej, jest stanowczo bez żadnej podstawy. Najlepszą decyzyę wydał pod tym względem sam Kościół, który przyjął wszystkie style, a w renesansowym chyba najwięcej budował i dotąd buduje.

To też mając mówić o niepożądanych naleciałościach epoki Odrodzenia w sztuce religijnej, wyłączam z ich liczby zupełnie architekturę, a zajmę się tylko rzeźbą i malarstwem; — tem ostatniem przeważnie. W dwóch tych sztukach renesans bezwątpienia zostawił ślady niezupełnie dobre, a nieraz bardzo wyraźnie do poganismu zblizone. Niektóre z nich dotąd pozostały we zwyczaju u artystów i w ogólnem u ludzi użyciu. Z góry jednak muszę zrobić jedno, nader ważne, zastrzeżenie i rozróżnienie. W epoce naszej pewien kierunek religijny usiłuje zwrócić sztukę

¹⁾ Albowiem Tyś sam święty, Tyś sam Pan, Tyś sam Najwyższy (wyjątek z hymnu: *Gloria in excelsis*).

do czasów przedrenesansowych, stara się naśladować ówczesne nieudolne formy i naiwność. Uważam to za błąd zupełny. Zbyt jesteśmy dojrzałymi i doświadczonymi, żebyśmy naiwnymi być mogli. To co dobre było w połowie XV wieku, zupełnie nam niewystarcza¹⁾. Jestem także przeciwny powrotowi do niedoskonałych form ówczesnych. Myśleć, że religijny i kościelny będzie tylko taki posąg lub obraz, w którym postacie będą długie a chude, szaty sztywne, fałdy konwencjonalne, kolory nienaturalne, a tło złote, jest to, mojem zdaniem, myśleć, że sztuka tej religii, która jest prawdą samą, na pierwszym zaraz kroku musi się opierać na fałszu i konwencjonalności. Dlaczegożby w obrazie miało być wszystko niedołężne i sztuczne, jeśli w rzeczywistości Święci byli ludźmi prawidłowo zbudowanymi, często pięknymi bardzo, jeśli na ich ciele i szatach słońce odbijało się i żamało w sposób zupełnie naturalny, jeśli żyli nietylko pod niebem północy, ale i wśród cudownej natury, pod czystym lazurem południa?

Rozumiem doskonale, że dla wielu względów, trzeba w sztuce każdej, a religijnej tembardziej, umieć manipulować danimi natury, jedne przytłumić, inne naprzód wysunąć, ale ostatecznie u podstawy i w samym rdzeniu każdego dzieła sztuki powinna być prawda. Renesans wprowadził dużo tej prawdy w rysunku, znajomości natury ludzi i świata, kolorycie; — to też trzeba być bardzo zacofanym i nieznać się już ani trochę na istocie sztuki, żeby

¹⁾ Tak np. przykładowo posiadał brewiarz, wydany w Tournai w 1884 roku przez Tow. Św. Jana Ewangelisty. Brewiarz jest opatrzony (nie mogę powiedzieć ozdobiony) rysunkami, które spotkałem w jakimś *Officium* z 1501 roku (jeśli mnie pamiętać nie zawodzi). Oczywiście rysunki są szkarniane. W książce oryginalnej mają wielką cenę, skopiowane teraz, nieznośnie rażą zmysł estetyczny. Przytoczę jeden tylko przykład. Wniebowstąpienie Pańskie jest tak przedstawione. Na pagórku zebrali się Apostołowie i uczniowie i patrzą w górę, a tam od ogólnej ramy wygina się półkolem inna znowu ozdobna rama, a na niej stoją dwie chude, przebodzone gwoździami nogi, po kolana — i nic więcej. Komu obecnie tak naiwne traktowanie przedmiotu wystarczyć może i po co rozpowszechniać podobne obrazki i obrazy, po za celami archeologicznymi?

mieć coś do zarzucenia tym bardzo chwalebny i koniecznym owocom Odrodzenia w sztuce. Umieli je zawsze cenić i papieże i biskupi, i duchowni i ludzie świeccy, dla nich przebaczali nawet rzeczywistym wadom, które nam teraz, obytem z zaletami, wydają się bardzo rażącemi.

Wad tych i naleciałości niepotrzebnych, przynajmniej o ile sztuki religijnej się tyczą, szukać trzeba nie w zewnętrznej, stronie, pięknej, świetnej, czasami doskonałej, ale w treści wewnętrznej, w pewnych zwyczajach, sposobach, kierunkach, w pojmovaniu i oddawaniu treści obrazów religijnych, słowem w zasadach i kierunku myśli artystów renesansu z chrześcijańskiem pojmovaniem rzeczy często bardzo niezgodnem.

Żebym mógł dokładnie wyłożyć, co przez to chcę powiedzieć, widzę się zmuszonym dać treściwy obraz pojęć i wyobrażeń tej epoki, a dlatego, przeprosiwszy czytelnika za zbyt może długie wywody, zacznę trochę zdaleka.

Pomiędzy wielkiem mnóstwem ludzi, nadzwyczaj żywo interesujących się sprawami sąsiadów i znajomych, lub z biciem serca śledzących kolejne bohaterów romansów, niewielka stosunkowo jest liczba takich, którzy ciekawość swą dla wyższych zachowują rzeczy, do szerszych stosują horyzontów. Mówię o miłośnikach historyi. Ci jednak nieliczni z pewnością nie pożąają pracy koniecznej przy tej nauce, którą Cycero nazwał nauczycielką życia — *magistra vitae* — nie dlatego, by w samej rzeczy ludzkość uczyła się z niej umiejętności życia; ale że mogłaby się nauczyć — gdyby chciała. Ciekawość ludzka do tego, co było dawniej, co roobili inni ludzie, i to ciekawość w wysokiem a szlachełnem znaczeniu, znajduje w historyi jeżeli nie zawsze zupełne zaspokojenie, to pokarm bardzo obfitý zawsze. Ile to tam ruchu w tych przejściach i walkach, jakie położenia pełne grozy i tragiczności, jakie wysiłki, jakie charaktery, a wszystko prawdziwe. Interes jednak wzmagą się i historya staje u celu swego, gdy czytelnik i badacz zdoła dopatrzyć w „zwißlanem pasmie ludzkiego życia“ przewodniej nici, gdy odgadnie myśl Bożą, odkryje fałd tajemniczej zasłony, pokrywającej ostateczne cele ludzkości.

Otóz kiedy się stanie na tych wyżynach, kiedy się patrzy na przeszłość z góry, bez uprzedzeń, nienawiści i teorij stronniczych, dostrzega się, że dzieje ludzkości to walka dwóch prądów wrogich sobie i radykalnie przeciwnych. Jeden z nich wiedzie ludzi do celu po za ziemią, do życia w przyszłości, do Boga, drugi uważa ziemię za cel ostateczny człowieka, o życiu zagrobowem nic wiedzieć nie chce, o Boga się nie troszczy, a nawet w ostatecznym rozwoju swej zasady, nienawidzi Go i zaprzecza. „Dzieje są ostatecznie jednem tylko — mierzeniem się humanizmu z chrystianizmem” — powiada jeden z naszych historyków zupełnie słusznie. Mając tak różne cele, każdy z tych kierunków ma i moralność inną. Więc pierwszy obiecuje ludziom Boga i szczęście w życiu przyszłem, za wypełnianie woli Jego na ziemi a poskramianie swej własnej — *abstineat sustineat*, to jego hasło. Drugi zakłada szczęście na używaniu w tem życiu, więc, oczywiście o żadnym „wstrzymuj się i czekaj”, słyszeć nie chce. — Używać jak najwięcej, jak najprędzej i jak najdłużej — to jego marzenie, a przed tą *suprema lex*¹⁾ ustąpić muszą — i ustępują wszelkie prawa i przykazania objawione czy przyrodzone, chyba że siła zewnętrzna utrzyma ich część pewną za pomocą kodeksu karnego. Zaraz na początku ludzkości zarysowują się te dwa prądy w „synach Boskich i ludzkich”, o których mówi Pismo św.,²⁾ owszem, wcześniej jeszcze, bo w synach pierwszego człowieka, Ablu i Kainie. Jak te prądy z sobą walczyły, opowiada historya:

Ostatecznie synowie ludzcy zwyciężyli, paganizm pokrył całą prawie ziemię, a w państwie rzymskim otrzymał swe dotykalne i najdoskonalsze dotąd urzeczywistnienie. W chwili jednak najwyższego jego tryumfu powstał chrystianizm i walka rozpoczęła się na nowo. Paganizm w Europie upadł, ale tak się wzał w krew ludów, pozostałych po rzymskiem olbrzymie, ze nigdyby to ciało do pełni zdrowia powrócić nie mogło i wegetowałyby gnijące, jak wschód niedołężny. Przyszli barbarzyńcy i rozdeptali

¹⁾ Najwyższe prawo. ²⁾ Genes VI.

trupa kopytami swych rumaków - - rozniesli rozkładającące się ciało i zostało z niego tyle tylko, ile było potrzeba, by w najezdów wszczepić chrześcijańską naukę. I oto rozpoczęło się nowe życie. Barbarzyńcy bili się ciągle i przewalali po Europie, ale powoli uspokajali się i cywilizowali. Cywilizacja ta rozwijała się pod wpływem zasad chrześcijańskich, a na gruncie ich rodzinnym. Przyszło wreszcie do tego, uspokojono się o tyle, że sięgnięto myślą wstecz po za siebie i zaczęły wstawać z martwych zabytki i dzieje dawnych ludów i panów świata. Można sobie wyobrazić zapał, zachwyt i niepowstrzymaną niczem ciekawość tych ludów młodych, żądnych wiedzy, naiwnych, gdy przed ich zdumionym wzrokiem zaczęły się rozwijać dokumenty dawno minionych czasów w całym blasku ich piękności, w całej doskonałości ich form skończonych, w całej ścisłości nieubłaganej logiki! Ruch rozpoczął się od prawa. Wśród rzezi w Amalfi 1137 roku znaleziono Pandekta Justyniana. Zaczęto je badać, a ład, porządek i logiczność praw starego Rzymu, tak oczarowały współczesnych, taki obudził się zapał do nauk prawnych, że nawet zakonnicy opuszczali dla nich klasztory, duchowni beneficya, zaniedbując zupełnie teologię i nauki duchowne. Papież Aleksander III pod karą ekskomuniki zabrańczył muśial (1180 r.) zakonnikom oddawania się tym naukom bez pozwolenia, a gdy to nie zupełnie skutkowało, Honoryusz III ponowił zakaz i rozciągnął go do wszystkich duchownych, posiadających beneficya (1225 r.).

Następnie wzięto się do literatury naprzód łacińskiej, potem greckiej i znowu ten sam czar i zachwyt. Wykwintny język, niby płynąca pełnym korytem rzeka, wykończone formy, niesłychanie zaimponowały literaturze wobec młodzieńczych, często dziecięcych jeszcze form rodziennego języka. Powstał humanizm; mówiono i pisano tylko po łacinie i po grecku; kto nie umiał gładko w jednym przynajmniej z tych języków pisać, nie mógł należeć do intelligencyi. Klasyczne utwory i formy zapanowały nad światem chrześcijańskim! Pomogły im sztuki piękne, które wszystkimi porami wciągały w siebie od-

krywane coraz nowe zabytki starożytnego piękna, a z nimi i starożytnego ducha.

Nastała epoka renesansu to jest Odrodzenia. Tak więc w świecie chrześcijańskim do XVI wieku zamarły świat pogański zmartwychwstał powoli przez prawo (okres legistów) literaturę (humanizm) i sztuki piękne (renesans). Niestety, nieskończyło się na przyswojeniu dawnych form i zdobyczy ducha ludzkiego, po to, by korzystając z wydoskonalonych narzędzi, dalej prowadzić dzieło budowy społecznej w duchu chrześcijańskim. „Nie podlega wątpliwości — mówi już wspomniany historyk — że każdy wielki kierunek, który działa na umysłowość ludzką, działa na całego człowieka, na jego rozum, uczucie, wolę, fantazyę, na wszystko, co z człowiekiem w związku, od najwyższych jego aspiracji, aż do codziennych jego funkcji, od stosunku do najwyższych zagadnień jego natury, aż do stroju i sposobu życia“. To też wszystkie te kierunki z umysłu przeszły do woli i uczuć i objawiły się w życiu. Odrodzone prawo wskrzesiło znowu ów potwór, o którym powiada Kurth,¹⁾ że siedział u wrót pogonizmu i był przyczyną wszystkich jego nieszczęścia i nieprawości — ubóstwione państwo. Filip piękny ze swymi „ryczerzami prawa“, pierwszy bodaj zaczął z samowiedzą tę teorię w czyn wprowadzać. Humanisi i mistrze Odrodzenia, także nie poprzestali na podziwianiu pięknych form języka i sztuki, ale przejęli myśli pod niemi ukryte, myśli i zasady pogańskie.

Wspomniałem, że celem pogonizmu ziemia, używanie dóbr i przyjemności, jakich ona dostarczyć może i wypływająca stąd moralność łatwa, czyli, ściślej mówiąc, brak moralności, — używanie bez skrupułu. Zasady takie, czerpane z dzieł pogańskich, trafiały do przekonań, bo uczucie i wola były już usposobione po pogańsku — dążyły do używania. Reakcja chrześcijańska XIII wieku osłabła, szerszyła się rozwiazłość, chęć zbytku i rozkoszy, pycha,

¹⁾ Godfr. Kurth. «Początki cywilizacji chrześcijańskiej». Warszawa 1888 r., dwa tomy.

zarozumiałość i powierzchowność. Łatwa więc moralność pogańska podobała się bardzo i dla tego poganism przy pomocy humanizmu i renesansu szerzył się gwałtownie „jako iskra między trzciną”¹⁾.

Takim sposobem, obok prądu chrześcijańskiego utworzył się inny, radykalnie mu przeciwny, prąd pogański. Z początku jużci występuje on nieśmiało, przybywa mu jednak z czasem coraz więcej pewności siebie, samopoznania, organizacji. Protestantyzm zerwie już otwarcie z Kościółem, rewolucja 93 r. zaleje całą Europę krwią „w imię równości i braterstwa”, a zamiast Boga postawi na ołtarzu nierządnicę, jako bóstwo rozumu, aż w naszym stuleciu dojdzie do doskonale zorganizowanej i świadomej siebie nienawiści Boga, którą tak dosadnie scharakteryzował cytowany wyżej historyk: „raczej od algi, byle nie od Ciebie, raczej dō nirwany, byle nie do Ciebie”²⁾.

Dalsze jednak dzieje w tej chwili nas nie obchodzą, więc wracam do epoki renesansowej. Ogół czytających (bo o specjalistach historykach nie mówię) ma o niej bardzo jednostronne, a zatem niedokładne pojęcie. Wyobrażamy sobie Odrodzenie prawie wyłącznie w blasku piękna i poezji. Bounarotti, Sanzio, Leon X, tłumy artystów i poetów, kupała św. Piotra, świetne dwory Medyceuszów i Franciszka I, wszystko to i wiele innych jeszcze pięknych rzeczy zdaje się jednoznacznie z Odrodzeniem, i bije od tego taka luna piękna, przywykliśmy od młodości tak bezwarunkowo schylać głowę przed dźwiękiem tych głośnych imion, że zostają w cieniu inne objawy owych czasów, że na to wszystko, co o moralności i obyczajach owoczesnych opowiada taki np. Benvenuto Cellini, mniej się zwraca uwagi -- ot tyle prawie, co na figle swoich *enfants terribles*.

Tymczasem pod świętą zasłoną, działały się rzeczy arcysmutne, a ludzie obeznani z historią nie wahają się nazywać epoki Odrodzenia, potężnym zwrotem ku poganismowi i wstępem do wszystkich okropności i błędów

¹⁾ Mądr. III, 7.

²⁾ Józef Szujski.

pseudo-reformacyi. Jednym z najbardziej może znaczących symptomatów tej epoki, było nietylko już rozkochanie się w poganiźmie, ale uznanie swej niższości wobec niego. Tylko to, co pogańskie, było mądro, szczytne, piękne, szlachetne. I działały się dziwne, niepojęte dla nas rzeczy. Chrześcijanie, czczący na ołtarzach nie tysiące już, ale miliony mężczyzn i niewiast, którzy poginęli w najstraszliwszych mękach dla ochrony swej czystości, liczący wśród siebie setki tysięcy czystych dziewic płci obojej, miliony uczciwych małżonków, zapominali o nich, a nie mogli znaleźć dość pochwał dla Scypiona, jedynego może paganina, który uszanował narzeczoną pokonanego nieprzyjacielskiego wodza. Męstwo własne, posunięte do najwyższego bohaterstwa, uważano za nie wobec rzymskiego — i najwyższą pochwałą było, gdy kogo nazwano rzymianinem, choć Gotfryd de Bouillon, Ryszard Lwie Serce, Bayard, Duguesclin, Zawisza Czarny, Zriny i tylu innych nie potrzebowali wcale uczyć się męstwa od Temistoklesa lub Scypiona. Kato, tak z wielu względów niskiej moralności, był wzorem cnoty, Marek Aureliusz, sprawca jednej z najokrutniejszych rzezi chrześcijan, prawie za świętego był uważany — i tak we wszystkiem.

Takie usposobienia i przekonania musiały wywołać liczne i ważne objawy i przewroty. „Skoro tylko renesans wszedł w modę, całe dotychczasowe pojmowanie historyi, zupełnie zostało przemienione, powiada Wolfgang Menzel. Dotąd wcielenie Chrystusa uważane było za szczyt i zwrotny punkt w dziejach wszechświata... Wszystkie te prawdy, (o upadku w pogaństwie moralności i religii), które nawet w samej starożytności uznawano, były ucywilizowanej Europie nieznane albo zgoła zaprzeczane. Przedtem nikt nie wątpił, że ludzkość za czasów poganiżu i przed przyjściem Chrystusa w coraz ciemniejszej pograżała się nocy i że dopiero jutrzenka chrześcianizmu przyniosła mu światło i pociechę — teraz wyrodziło się wprost przeciwne mniemanie, że wszelkie światło ludzkości pochodzi tylko od klasycznej kultury Greków i Rzymian, że ludzkość za czasów pogańskich była właśnie na

prawdziwej drodze do coraz wyższego wykształcenia umysłu, wydoskonalenia państwa i praktycznego używania dóbr ziemskich. W tem, niestety, przyszedł chrześcijanizm, który świat ciemnościami otoczył, zamiast głębskiej i pięknej wiedzy starożytnych, wprowadził niedorzecze i okrutne zabobony i ludzkość starał się pozbawić przyrodzonego jej prawa do przyjemności przez niemądro zakazy, posty, celibat, ascencję i t. p.

W tych ciemnościach chrześcijanizmu musiała Europa piętnaście przetrwać wieków, nim w końcu późnym potomkom Greków i Rzymian udało się wspomnienie zapomnianej jasności znowu rozbudzić. Zaczęto z największą stronnictością chwalić wszystko, co klasyczne. Ducha Hellenów i cnotę Rzymian nieskończanie wyżej ceniono, niż wszystko chrześcijańskie, dlatego choćby, że je uważano za owoc wolności, gdy chrześcijanizmowi ustawicznie wyrzucano, że krępuje swobodę ducha i ludzi w niewolników zamienia, o okrucieństwach niewoli, o uswięconej rozpuszcście afrodyzyjskiego kultu, o greckiej miłości i t. p. zamilczano, albo mimochodem tylko wspomniano; gdy wyższe i wykształcone klasy Grecji przedstawiano w świetle idealnym, a nawet lud widziano tylko jak mieszkańców idyllicznej Arkadyi, szczęśliwej doliny Tempe, albo miłych pasterzy Theokryta¹⁾.

Jeszcze bardziej kłamliwym był kult adwokatów i prawników dla starożytnej Romy... ²⁾). Uczony niemiecki opowiada dalej, jak wskutek takiego zapatrzywania się powstało lekceważenie niemieckiej przeszłości, jak gdyby dawni niemcy byli „Irokezami lub Huronami”: jak zapomniano dziejów własnych i na karb średnich wieków kładziono to, co renesans, idąc w ślady starożytnych, wprowadził — okrucieństwa procedury sądowej, procesy czarownic, ka-

¹⁾ Mili my nazwał ich cytowany autor zapewne przez hiperbolę, bo kto czytał sielanki Theokryta, wie, że jego pasterze spokojnie popełniają najszkodniejsze występki, których bez obrzydzenia wspomnieć nie można.

²⁾ W. Menzel. «Kritik des modernen Zeitbewusstseins, Kapit. von der Geschichts Verfälschung».

mery tortur; jak zapomnienie interesów narodowych niemieckich szło tak daleko, że pod niebiosa wynoszono największych wrogów Niemiec — „Husa, który ich chciał wytepić i Gustawa Adolfa, który połowę Niemiec spustoszył” — i kończy zdaniem: „słowem, fałszowanie historyi od trzech wieków sprawiło nam (Niemcom) nieskończenie wiele szkody i spowodowało wstydu, a w dodatku nie można przewidzieć, czy i kiedy to kłamstwo się skończy”.

Profesor Körting, uważa, że stało się, co mogło być najgorszego, to jest, że renesans najpierw zapoznał się z zabytkami i przeszłością Rzymu. „Odrodzenie rzymskiej literatury z czasów cesarstwa sprowadziło odrodzenie obyczajów i zapatrzywań późniejszego Rzymu.

„Odżyły znowu: gruby rzymski egoizm, rzymska zmysłowość, a wzmocone było to złoto przez to, że wychowanie renesansowe było nie religijne. Często sprawdzona uwaga, że czasy niereligijne, są też czasami najgłupszych zabobonów, znajduje zupełne potwierdzenie i co do renesansu. Powrócił cały szalony zamęt guseł ostatnich czasów rzymskich i kwiat ten jadowity rozwinał się w pełni. Wieszczbiarstwo, astrologia, mniemana sztuka wywoływania duchów¹⁾ i co tylko tyczyło się zabobonów, było wtenczas prawie za naukę uważane i naukowo traktowane. Fizyka, medycyna, chemia, używały magii do pomocy i oczywiście przez szarlatanów wyzyskiwane były. Plaga czarownic w XVII wieku ściśle związana z renesensem. Może niema epoki bardziej niemoralnej, jak renesans... Spowodowane przezeń wyzwolenie człowieka z więzów etycznych, jakimi średniowieczna kultura krępowała, sprowadziło konieczność wyuzdania wszystkich złych namiętności ludzkiej natury. Grzech, występek, złe nałogi — te demony ludzkiej istoty, chodziły teraz swobodnie w świetle słonecznym i przestały ludziom wstążnymi się wydawać, owszem nauczyły się przywdzieywać jasną i błyszczącą szatę estetycznego piękna i okrywać maską geniuszu. Nigdy polityka nie była bardziej egoistycz-

¹⁾ Przypominam scenę w Koliseum z pamiętników Benvenuta Celliniego.

na i bez serca.. jak wtedy, nigdy dobro narodów nie było bardziej igraszką samolubnych interesów, przedmiotem chłodnego obrachowania dla własnych interesów, nigdy i nigdzie prawa ludzkie nie były przez książąt w sposób bardziej niesumienny podeptane nogami.

Upadek obyczajów tej epoki, najwyraźniej okazuje się w kodeksie karnym. Pod tym względem dorównała ona w zupełności swemu wzorowi, okrutnym czasom rzymskiego cesarstwa, owszem przewyższyła je nawet z tego względem, że gdy w Rzymie przynajmniej teoretycznie osoba i życie obywatela rzymskiego było ochraniane, w czasie renesansu nawet w teorii wszyscy podlegali torturze i rusztowaniu. Nigdy sprawiedliwość bardziej barbarzyńska nie była, nigdy, nawet w „ciemnych“ wiekach średnich, nie mordowano i nie męczono w sposób bardziej wyrafinowany i szatański, jak w czasie humanizmu — XIV, XV i XVI wiekach. Izby tortur i szafot posiadały wtedy prawo zupełnego obywatelstwa i były prawdziwymi laboratoryjami nieludzkiej sztuki męczenia. Najstraszliwszym jednak było to, że okrucieństwo ułożone było w dobrze obmyślany systemat i skodyfikowane według wszelkich reguł prawa i że sędzia, rozdający męki i tortury, zdawał się nie mieć najmniejszego pojęcia o tem, jak bardzo jego postępowanie gwałciło najprostsze zasady przyrodzonego prawa¹⁾). Dalej cytowany autor opowiada, jak renesans, wytworzony sztuczną i obcą literaturę, rozdzielił wyższe klasy od niższych, jak literaturę rodziącą zepchnął w zapomnienie, rozwodzi się nad innymi również smutnymi skutkami, ale dalej za nim nie pójdzimy, bo i to co przeczyłem, wystarcza do scharakteryzowania epoki, o której mówimy.

Trzeba jednak zachować sprawiedliwość. Choć późno, bo dopiero w naszych czasach, wydatniejsi historycy przyszli do przekonania, że grubym jest błędem przypisywać odszukanym zabytkom starożytności cały ruch umysłowy

¹⁾ Körting i Menzel przytaczani są według dzieła Wilhelma Hoff'a, „Die Revolution seit dem sechszehnten Jahrhundert“.

XV i XVI stuleci, równie jak zwalać winę na wieki średnie za zabobony, stosy, tortury, procesy czarownic. Te smutne objawy były właściwością wieków nowszych, a skutkiem właśnie owego odrodzenia pogaństwa, gdy przeciwnie ruch ku odkryciom w każdej dziedzinie powstał znacznie pierwej; odnalezienie zabytków klasycznych, jakkolwiek do wzmacnienia tego ruchu przyczyniło się, samo jednak było już jego skutkiem. Podobną do powyższych niesprawiedliwośćią byłoby twierdzenie, że przyczyna wszelkiego złego, o jakim wyżej mówiliśmy, było prawo rzymskie, literatura klasyczna, zabytki sztuki greckiej — tak nie było. Pandekta były znakomicie skodyfikowane, w literaturze klasycznej, również jak w greckich posągach, spotykały się arcydzieła formy, to też prawo rzymskie nieraz weszło do prawa kanonicznego i uważa się za jedno ze źródeł jego; starożytna literatura była zawsze aż do dni naszych z zamiłowaniem uprawianą w Kościele, sztuka dawna przyczyniła się do znakomitego wzrostu sztuki nowej.

Wszystko to było piękne i dobre, smutne było tylko, że ludzie wraz z dobrem przyswoili sobie wszystko złe, tkwiące w zabytkach pogaństwa, przyswoili zaś dlatego, że już byli sami żli i zepsuci. Jak więc ruch umysłowy i artystyczny rozpoczął się był przed humanizmem i renesansem, a zdobycze tych epok tylko go wzmacniły i wzboogaciły, tak chylenie się ku zepsuci i spoganieniu rozpoczęło się także dawniej — duch pogański, mogący się znajdować w pandektach, literaturze i sztuce starożytnej, był tylko wodą na młyn owego prądu. Nie spowodował go wyłącznie, ale już istniejący wzmacnił i przyśpieszył.

Tak więc renesans, wskrzeszając bogate materiały starożytnej kultury, bezwątpienia niemałą oddał usługę ludzkości, która wskutek tego pod względem udoskonalenia formy, ogromny krok zrobiła naprzód; za to pod względem treści, ducha, skutkiem jego był bodaj większy krok wstecz i powrót do wyobrażeń, urządzeń i obyczajów pogańskich.

Odbiło się to na sztuce w ogólności, na sztuce zaś religijnej w szczególności. Najbardziej może dla nas, zda-

leka na to patrzących, widoczną i rażąca jest sprzeczność między rzeczywistością a sztuką, która nie była wcale dokładnym (albo rzadko chyba) wyrazem życia współczesnego, ale obok świata rzeczywistego stworzyła inny wyimaginowany; ustawicennie te dwa światy mieszały się z sobą, płatały się najsprzeczniejsze pojęcia i rodziły się dzieła sztuki, przypominające potwory Böcklina.

Najszczególniejszym objawem takiego obłędu, było utworzenie dwojga niebios; w jednym panował Bóg chrześcijański ze Świętymi i Aniołami, w drugiem Jowisz z całym kahałem swoich bożków — a co za szczególne kombinacje powstawały wskutek tego! Już Dante w swej Boskiej komedii, bierze za przewodnika po świecie dusz, pogańskiego poety, z którym przechodzi przez piekło i czyściec. Piekło Dantejskie roi się od mitologicznych postaci. Dante jednak miał tyle geniuszu, a może raczej taktu, wypływającego z silnej wiary, że Wirgiliusza do nieba nie wprowadził, a mitologię w piekle zostawił, gdzie jej najwłaściwsze miejsce. Słyszymy wszakże, niestety, mitologiczne echa jeszcze w czyścu, gdzie psują najpiękniejsze ustępy rażącej sprzecznością, swego pogańskiego pochodzenia, z czysto chrześcijańską ideą. Tak np. przykład niewstrzemięźliwi w jedzeniu płaczą i pokutują pod drzewem pokrytym owocami, a z pomiędzy gałęzi jego odzywa się głos przypominający obżarstwo — centaurów,¹⁾ albo gdy dwa hufce, idące drogą płomienną, spotykają się i pozdrawiają — jeden z nich przytacza grzech Pazifae. Przy obrazowaniu myśli nawskroś chrześcijańskiej czyśćca, nieprzyjemnie razi przypomnienie najohydniejszej może ze wszystkich pogańskich sprośności²⁾.

Później było jeszcze gorzej. „Przed procesją urządzoną w Aix około 1462 r. przez króla René na Boże Ciało, szedł cały Olimp na koniu; pierwszym był bożek Momus, na końcu były trzy Parki, a historya Troi napisana 1464 r. przez kapelana księcia Burgundyi Filipa Dobrego, między

¹⁾ Czyściec p. XXIV.

²⁾ Tamże p. XXVI.

innymi miniaturami ma zaślubiny Saturna i Cybelli, których błogosławi biskup w ornacie, takiż ślub Jowisza i Junony w chrześcijańskim kościele z widokiem na górę Kalwaryę, gdy znowu pewien rękopis współczesny przedstawia pogrzeb Juliusza Cezara, prowadzony przez kardynałów i biskupów z Krzyżem na czele¹⁾. Michał Anioł znowu w „Sądzie ostatecznym” na jednym obrazie z Chrystusem i N. Panną pomieścił Charona. Możnaby takich niestosowności mnóstwo naliczyć, nie pomnę jednak, żeby mnie która bardziej uraziła i rozśmieszyła zarazem, jak ustęp z Luizyadów Kamoensa.

Znakomity portugalczyk jest często w kłopocie, jak pogodzić Boga chrześcijańskiego, w którego wierzy, z Olimpem, który mu każe wprowadzić moda owoczesna. Otóż jeden z bożków olimpijskich, Bachus, przewidując, że jego panowanie w Indyach upadnie, gdy chrześcijanie tam wejdą, stara się zgubić Vasco de Gamę; żeby więc wciągnąć go w zasadzkę, chce kraju Mombazy udać przed nim za chrześcijański. Dlatego sam zjawia się w chatce, do której Vasco wchodzi, przyjmuje postać chrześcijanina i admirał portugalski zastaje Bachusa na klęczniku, modlącego się do... Najświętszej Panny²⁾. Coś bardziej pociesznego trudno chyba wymyślić. Albo te niezliczone fontanny i posągi po placach, ulicach i ogrodach, zdobne w trytony, nereidy, nimfy, Neptuny, Apolliny, co one wspólnego mieć mogły i mają z życiem ludów, wśród których stały i stoją? Kto jest naprzkład w Wiedniu, to od razu zrozumie, że stojące przed Burgiem konne posągi Eugeniusza Sabaudzkiego i Arcyksięcia Karola, albo naprzeciwko nich Maryi Teresy są dla mieszkańców naddunajskiej stolicy zupełnie zrozumiałe, ale nic wspólnego niema z ich obyczajami, historią, klimatem wreszcie, porwanie, nie wiem jakiej nimfy, przez jakiegoś mitologicznego napastnika, zdobiące tuż obok sadzawkę w Volksgartenie. Zapewne, jest to bajka, ale lud

¹⁾ Piper «die Mythologie der christ. Kunst» cyt. Graus 11 str.

²⁾ Luizyady p. II.

niemiecki ma własne bajki, bardziej dla niego zrozumiałe, więcej swoje.

Jeszcze więcej, mojemu zdaniem, razi ta mitologiczna konwencjonalność w naszych stronach, tak w niczem, ale to zupełnie w niczem, niepodobnych do Grecy i Italii, gdzie się zrodziły. Przed laty zwiedziłem jeden z głosniejszych, a niezbyt od miejsca w którym mieszkałam oddalony pałac (na Wołyniu). Było to wkrótce po jego pożarze. Przed sterczącymi smutnie murami, rozścierał się obszerny dość staw, zanim szumiał duży i stary park. Wszedłem do niego. Stare drzewa grały ponurą pieśń jakąś, dął dość chłodny wiatr, bo to był początek maja, po zarosłej i zapuszczonej ścieżce szła młoda dziewczyna z wiadrami i właśnie przechodziła obok posągu... Wenus Callipiga. Stała tam ona wykuta z marmuru, w swej pozie bezwstyдnej, a na przeciwko niej, jako odpowiednik, Apollon czy Merkury również w olimpijskim stroju. Był to jakby ton obcy i fałszywy w swojskim minorowym akordzie. Pałac i ogród założone przez obywateła-magnata, który bardzo często do Sakramentów przystępował, miał domową kaplicę i kapelana, a w miasteczku fundował dwa klasztory; co przeto robiły przed jego mieszkaniem te dwa uosobienia rozpusty pogańskiej? A jak te nagie ciała nie harmonizowały z naszym klimatem, z naszą surową zimą; jak owa wieśniczka w świcie szarej była obca zupełnie temu, co ten poczerniały marmur wyobraża! Powróćmy jednak do naszego zadania i przystąpmy do określenia wpływu renesansu na sztukę.

II.

Charakter sztuki religijnej renesansowej według Lübke'go. — Źródło sztuki religijnej. — Na czem zależy religijność dzieła sztuki. — Boskość i temat w obrazach religijnych. — Rola w nich fantazyi. — Artysti odrodzenia przestają należycie pojmować religijność, wracając do naturalizmu. — Pogańska pycha artystów. — Chęć popisywania się. — «Sąd ostateczny» Michała Anioła. — Cud św. Marka przez Tintoretta. — Nagość w sztuce religijnej.

Z tego, co się wyżej powiedziało, można wniesć jakiego rodzaju był wpływ Odrodzenia na treść i kierunek sztuki. Wilhelm Lübke tak go streszcza: „Ten przewrót w całym życiu zakresie wywarzeć musiał na sztukę wpływ przeważny; owszem, z wielu względów zgoła decydujący. We wszystkich jej kierunkach odtąd ogólną cechą będzie przewaga osobistej fantazyi nad tradycją. W średniowieczu w żadnym rodzaju twórczości sztuka nie mogła być samodzielna; jej kształty były tylko symbolami jednolitej myśli przez Kościół podawanej. Zwyczaj wyznaczał materyał, sposób tworzenia i wykonania... Widzieliśmy, jak we Włoszech najpierw obudziło się poczucie artystycznej indywidualności, jak swobodniejsze, bardziej samodzielne pojęcie sztuki, popchnęło i porwało ją na inne drogi, do szerszych horyzontów. Teraz dopiero okazały się skutki tego ruchu i wyciągnięto z niego ostateczne związki.

„Sztuka nie zrywa z religijną treścią, owszem, więcej może niż pierwej rzeźbi się i maluje dla kościołów, ale

artysta wobec tradycyi czuje się swobodny; — przerabia święte legendy, treść chrześcijańskich zasad na swój sposób, z własnej głębi czerpie ożywiającego ją ducha; — z miłościowego zagłębienia w badaniu natury i arcydzieł starożytności wynosi nowy sposób traktowania przedmiotu... Przyroda nie jest już dla artystów wrogą ani zagadkową; pojmują oni całą jej piękność i starają się wyczerpać za pomocą głębokich studyów, a postaciom swoim dać wyraz prawdy i rzeczywistości, o jakich wieki średnie marzyły nie śmiali... Symbolizujący idealizm średniowieczny przebrzmiał, realizm rozwinał swą chorągiew i rozpoczął pochód zwycięski po świecie. Do tego przyłączyła się okoliczność, że osobiste artystry usposobienie chciało mieć swój udział w przedstawianym przedmiocie, że tematy religijne opracowywano nie dla nich samych, ale dla ich wolnych artystycznych motywów, jakie oku lub sercu nastrećzyć mogły. Nie dla uczynienia zadość potrzebom Kościoła, ale raczej potrzebie własnej duszy artysty, będą teraz tworzone arcydzieła...¹⁾.

W. Lübke, lubo nad zasługę głośny, jest jednakże bardzo powierzchowny; nie mówię tego o samej sztuce, bo nie jestem dość kompetentnym w tym względzie sędzią, ale ile razy zejdzie na pole historyi powszechniej, powtarza utarte frazesy i poglądy, wyjęte ze zwykłych protestanckich podręczników. Więc i w rozdziale podającym ogólną charakterystykę epoki Odrodzenia (z którego powyższy ustęp wyjęty) estetyk niemiecki płynie w ogólnikach i zachwyta dla dobrodziejstw humanizmu, renesansu i ma się rozumieć protestantyzmu. Oczywiście więc nie mógł nie wspomnieć o krępującym wpływie na sztukę „tradycyi i teologii“.

Wyjąłem z tego rodzaju powyższych kilka wierszy tak dlatego, że dadzą mi sposobność słów kilka powiedzieć o owem wrzekomo krępującym wpływie Kościoła (przekonanie bardzo rozpowszechnione), jako też dlatego, że po-

¹⁾ «Grundriss der Kunstgeschichte» von W. Lübke. Stuttgart
2 B. 84,

daje dość wiernie faktyczne cechy owoczesnej sztuki, tylko je powierzchownie pojmuję; — będę się starał dokładniej tę rzecz wytłumaczyć. W powyższym ustępie tkwią dwa błędne, a przynajmniej bardzo niedokładne pojęcia, tyczące się źródła sztuki religijnej i jej charakteru. O obydwóch nieco obszerniej powowimy.

Co jest źródłem sztuki religijnej? Jeżeli wierzyć estetykom w rodzaju Lübke'go i Witkiewicza, to były niem dawniej potrzeby kultu chrześcijańskiego, a potem własna fantazja artystów, wykształcona studyami natury. Estetycy niechrześcijańscy wyobrażają sobie, że sztuka religijna powstała na zapotrzebowanie Kościoła, który za to nałożył na nią pęta swoich wymagań i skreпował przepisami rytuału, że była ona wobec niego czemś w rodzaju „nadwornego poety jej królewskiej mości” w Anglii, piszącego płatne ody w dniu urodzin królowej, czy też w rocznicę jej wstąpienia na tron. Nikomu nie tajno, że piszący dziś o chrześcijanizmie zostają w szczególnieszym zaślepieniu, jakoby znali rzecz, której nie poznali i mogą pisać o tem, czego zupełnie nie rozumieją, więc też powyższe mniemanie „postępowych” pisarzów o początku sztuki chrześcijańskiej bynajmniej mnie nie dziwi, jakkolwiek jest zupełnie fałszywe. Natomiast dziwnemby być mogło, że o ile są artystami i estetykami, źródło takie wydaje się im dostateczne, choć doskonale wiedzą, że na zażądanie i na zamówienie nie przyjdzie natchnienie, którego śladów sztuka religijna przed renesansem ma niezliczone mnóstwo.

Podobnego mniemania są też ludzie stojący na przeciwnym biegunie, tak dalece prawda jest, że *les extrêmes se touchent*. Ludzie wierzący, religijni, pobożni, bardzo często są zdania, że początek i cel sztuki religijnej, to potrzeba i chęć nauczania, wzruszania, pobudzania do enoty i t. p.; — do takich można zastosować *mutatis mutandis* słowa Kmicica do ks. Kordeckiego: „Wielkie macie, ojcie, serce, bohaterskie i święte, ale się na armatach nie znacie”¹⁾. Ci, którzy chcą by sztuka przedewszystkiem na-

¹⁾ Sienkiewicz «Potop». Warszawa.

uczała, pobudzała do cnoty, wzruszała, łzy wyciskała, mogła być świętymi i bohaterami, ale na sztuce się nie znają. Kto choć w drobnej mierze posiada artystyczną naturę, kto płonął i wrzał na widok arcydzieła, komu pierś rozsadzała melodya, a poezja grała na wszystkich strunach serca, ten wie, że w podobnej chwili nie w głowie mądrość i nauka, ani nawet moralność i cnota, bo dusza odczuwa piękno, drga pod jego dotknięciem, pali się od jego płomienia.

Źródło i początek sztuki religijnej jest taki sam, jak każdej innej rzeczywistej sztuki — piękno zawarte w przedmiocie i zdolność odczuwania go i odtwarzania, znajdująca się w przedmiocie. Zamówienia i wymagania ze strony Kościoła są tylko iskrą przytkniętą do prochu, łóżkiem wykopanym dla wody ze źródła bieżącej; mogły one dać początek malowidłom i rzeźbom, ale nie sztuce. Gdyby nie było prochu, nie nastąpiłby wybuch, choćby cały stos drzewa spalono, gdyby nie było źródła, na nicby się koryto nie przydało; tak też gdyby w chrześcijanizmie nie było piękna i gdyby nie było ludzi zdolnych odczuć je, przeając się niem i oddać, nie byłoby sztuki religijnej, choćby za każdy jej okaz skarbami Potozy płacić chciano; byłoby to, co się teraz dzieje z konkursami na rozmaite pomniki i obrazy.

Wymagania rytuału i potrzeby kultu nietylko w naszym są Kościele, mają je także mahometanie np., ale że ich wierze brak przedmiotowej piękności, więc choć i między nimi są ludzie artystycznej natury, a głęboko wierzący, sztuki religijnej u nich niema. Tak samo Żydzi jej nie posiadają, odkąd ich wiare przygniotło i zagłuszyło jarzmo talmudu, a przedtem jeszcze poprzednik jego — faryzejskie tradycye, zgasła u nich poezja religijna wraz z duchem wiary prawdziwej.

Chociaż sztuka religijna ma za pierwsze i właściwe zadanie przedstawiać i wyrażać piękno religijne, nie przeszkadza to, żeby też pośrednio nie płynęła z niej nauka i zachęta do dobrego, jak się domagają mniej rzeczy światom i pobożni ludzie; jedno drugiemu nietylko nie prze-

szkadza, lecz owszem pomaga. Jak promień słoneczny choć wydaje się pojedyńczym, jest jednak trojakiem, bo łączy w sobie promień ciepły, barwny i chemiczny¹), tak też prawda, dobro i piękno, lubo samodzielne i odrębne, mają jednak coś wspólnego, łączą się w jeden promień niebiański światła, a gdzie jest jedno z nich, tam jest i reszta, tylko nie w jednakim stopniu.

Wiadomo, że promień barwny mieści w sobie trzy zasadnicze kolory: żółty, czerwony i błękitny, a rozmaite zabarwienie przedmiotów pochodzi stąd, że mają one rozmaitą właściwość, w większym stopniu przyjmować jeden, a odbijać drugi z tych promieni. Podobnie dzieje się z ludźmi. Jedni są bardziej wrażliwi na prawdę, inni na dobro, jeszcze inni na piękno, ale jeśli które z nich jest rzeczywiste, to i reszta dwoje, w mniejszym zapewne stopniu i jakby ukryte, zawsze się tam znajdują. Dlatego wszystko, co jest rzeczywiście dobre, jest też i prawdziwe, a prawdziwe piękno niechybnie zawiera w sobie prawdę i dobro, które z niego same bez wysiłku wypływają.

O tem, niestety, bardzo wielu najzaczyniejszych ludzi nie wie; silą się oni zmusić sztukę do roli, która jej nie jest właściwą, a nawet jej naturze przeciwną; mogą w takim razie stworzyć coś pożytecznego dla „poglądowej metody nauczania“, rzecz dobrą i praktyczną dla codziennego użytku, ale pod względem piękna, będzie to zawsze płód poroniony, utwór powierzchowny, nudny i zgoła nie zdany do osiągnięcia celu, właściwego pięknu. Wiara nasza posiada nieprzebrany skarb mądrości w swoich zasadach i dogmatach, a jako ich wyraz na zewnątrz ma nauczanie; posiada też moralność najdoskonalszą w świecie i jako jej objaw widomy świętość i cnoty swych członków; ma wresz-

¹) Właściwie rzecz tak się ma. Cząstki ciała świecącego ulegają niesłychanie szybkiemu ruchowi, dokonywając w ciągu sekundy całe tryliony drgań. Dopóki ruch ten nie przechodzi 200 — 400 trylionów drgnień na sekundę, ciało nie świeci, lecz wysyła promień ciepła; od 430 do 800 trylionów drgań na sekundę, powodują promień światła różnkolorowego. Dalej ciało już nie świeci, lecz promień ma tylko własności chemiczne. St. Kramsztyk. «Szkice przyrodnicze». 128. Warszawa 1893.

cie rozlany w całej swej nauce i moralności, w instytucjach i obrzędach, w dziejach swoich i w osobach, które w nich działały, niezmierny a święty blask piękności, której wyrazem właśnie sztuka religijna. Nie jest ona według mnie ani zastosowaniem froebowskiej metody do nauczania religii, ani żadnym podniecającym środkiem do enoty, ale poprostu piękno tkwiące w religii odbiło się w czołej na nie duszy ludzkiej; ta zaś swoją drogą utrwała je w dziełach sztuki. Podobnie przedmioty oświetlone promieniami słońca odbijają się na negatywie fotografa, który je potem na papier przenosi. Tak Ewangelia naucza nas, że Chrystus Pan, wступając do Ojca, pozostał z nami ukryty pod Sakramentalnymi postaciami chleba i wina; św. Tomasz z Akwinu wyłożył i udowodnił tę naukę w swej Sumie teologicznej, ale serce artystyczne wielkiego i uczonego Świętego zadrgało poetycznym natchnieniem przy rozpamiętywaniu tego piękna, jakie tkwi w niezmiernej miłości Boga, kryjącego się pod postaciami chleba i wina, by pozostać zawsze dostępne dla wygnańców synów Ewy, na tym ziemskim padole, zapłonęło świętym ogniem poezji i urodziła się niezrównanej podniosłości i piękna pełna pieśń: „*Lauda Sion salvatorem, lauda ducem et pastorem in hymnis et canticis*“.

Pismo św. opowiada nam wielkość poświęcenia i cierpień Zbawiciela w czasie Męki Jego, a moralne piękno tej niezmiernej miłości odbiło się w tysięcznych dziełach sztuki i utworach, pełnych prawdziwej poczyi, jak naprzkład nasze „Gorzkie żale“. Wiara uczy nas o zmartwychwstaniu i chwale Zbawiciela, ale piękno tej uroczej chwili zachwyciło poetę, który wybuchał niezrównaną pieśnią: „Wesoły nam dziś dzień nastął“, a inna równie artystyczna dusza (a może ta sama) wyraziła swój zachwyt nutą powszechnie znana, a pełną takiego majestatu i niezaprzeczonego tryumfu, że gdy w czasie Rezurekcyj, wśród tłumu ludzi, ze świecami i pochodniami, pieśń tę śpiewam, to mi się zdaje, że i tłumy sprawiedliwych, gdy wychodzą z otchłani, mogłyby, na tę samą nutę, wołać w zachwyceniu: „piekiel-

ne moce zwojował, nieprzyjaciele podeptał, nad nędznymi się zmiował — Alleluja! Alleluja!”

Gdy chrześcijanizm wyszedł z katakumb, potrzebom kultu zupełnie dobrze odpowiadały skromne bazyliki, t. j. gmachy sądowe i w nich też, albo na wzór ich stawianych budynkach, odbywały się z początku nabożeństwa; ale potem dusze wierzące, a szczerze artystyczne, pamiętając, że kościoły to domy Tego, którego „Niebiosa niebios objąć nie mogą”, poczęły i utworzyły te setki świątyń arcydzieł, które pokrywają całą Europę. Natchnienie ich było tak głębokie, swoboda ze strony Kościoła tak wielka, że w czasach właśnie Jego przewagi powstały style, które są do tąd — i nie mają następców, pomimo nieograniczonej swobody, zerwania „pęt kościelnych przepisów”, pomimo konkursów i wszelkich możliwych zachęt i ułatwień.

Chrystus powiedział, że kto Go wyzna przed ludźmi, tego On wyzna przed Ojcem swoim niebieskim, powiedział, że lepiej bez oka i nogi wejść do Królestwa niebieskiego, niż mając wszystkie członki, pójść na zatracenie. Te prawdę przyjęły miliony męczenników i w czyn wcieliły — w ich męczeństwie prawda i dobro zjednoczyły się. Było tam jednak z konieczności i piękno i oto uderzyło ono malarza, który patrząc na przechodzące przed jego pamięcią i wyobraźnią szeregi męczenników, zatrzymał wzrok na jednej postaci dziewczęcej. Odczuł on, ile jest piękna w słabej niewieście, która zwyciężyła świat, ciało i siebie, wzgardoła mękami, śmiercią — w tej antytezie rażącej między słabością dziewczyny, nie mającej nic prócz wiary, miłości i nadziei, a siepaczami, mającymi skarby i rozkosze, tortury i śmierć, w sprzeczności między unicestwieniem i zgubą w tem życiu, a rzeczywistem życiem i chwałą w zagrobowym żywocie. Z tego urodziła się znana wszystkim „Utopiona męczennica” Delaroche'a. Spokojna, cicha i czysta unosi się nad głębią wodną; fala z lekka porusza jej suknię i włosami; — z góry pada światło na jej twarz prześudną, osrebrzając zlekka i wodę, i płynie ta postać ze związanymi rękoma, martwa ofiara przemocy, gdzieś w dali nieznaną, otoczona atmosferą najlepszych, najczystszych,

najszczytniejszych uczuć, najgłębszych praw religijnych, filozoficznych, historycznych, które same na jej widok powstają w duszy umiejącej czuć piękno. Gdyby w chrześcijaństwie nie było prawdy, która podobne arcyrzeczywiste fakta spowodowała, gdyby nie było szlachetnej artystycznej duszy, która piękno ich zrozumiała, żadne wymaganie nie stworzyłoby podobnej postaci, pełnej najszczerzej religijnej myśli i zarazem najwyższej poezji.

Ale oto drugi przykład: Każdy zna okrutne dzieje męczeństwa św. Wawrzyńca, upieczonego żywcem na kracie żelaznej. Nadludzkie bohaterstwo św. dyakona, dostarczyło tematu do wielu obrazów, i nic dziwnego; — myślę że nawet teraźniejsza generacja malarzy, cała pograżona w materyalizmie sztuki, na widok podobnego heroizmu odwróciłaby na chwilę oczy od swych ważnych zajęć, by przyznać, że jest piękno w tym postępku i temat do obrazu niezgorszy. Natchnął on też Grandiego, którego trzy obrazy z życia Świętego w jego kościele w Rzymie, zawsze są dla mnie źródłem najczystszych artystycznych rozkoszy — zwłaszcza ostatni, przedstawiający pogrzeb świętego. Długim szeregiem ciągną w podziemiu chrześcijanie, czcią niewymowną otaczając ciało bohatera, które z delikatnością matki, niosącej chore dziecię, dźwigają młodzieniec i żołnierz. Ciało całe zawinięte w całun, odkryta tylko głowa, jedno ramię i ręka — a w tej głowie koncentruje się interes całego obrazu, a zwłaszcza już na czole. Nie znam malarza tego obrazu, ale jestem przekonany, że jest wierzącym, albo był nim, gdy to malował, bo tylko człowiek wierzący może tak wyraźnie, na czole zamęconego dla wiary wyznawcy, wypisać niezatarartemi zgłoskami: „niestmiertelność i chwała“.

Dość jednak przykładów; — przechodzę do konkluzyi. Rozmaite są stopnie i rodzaje piękna. Najłatwiejsze a zarazem najniższe jest piękno barw — uderza ono nawet dzieci i ludzi dzikich. Wyższe i trudniejsze zarazem do oceny, jest piękno natury, piękno form zwierzęcych i ludzkich. Miliony żyją i umierają, nie o niem nie wiedząc. Po nad pięknem ludzkiego ciała, góruje piękno ludzkiego ro-

zumu, serca, ludzkiego życia. Ono to sprawia, że np. głowa męczennicy Delaroche'a, jest tak nieskończenie wyższą od najpiękniejszej odaliski, choćby tak pięknej jak „Morgenländerin“ Richtera. Gdyby Pradilla namalował królowę hiszpańską, stojącą ze swym dworem na smutnej rówinnie starej Kastylii, bezwątpienia mógłby wiele pięknych wydobyć efektów, ale wszystkie one gasną wobec myśli, że ta królową jest biedna Joanna obłakana. Smutną jest równina Kastylii, smutny orszak niewieści, smutną trumna zmarłego króla, i ten dym ogniska, co jakby także smutkiem brzemienny, ściele się po ziemi, ale najsmutniejszą jest sama królowa. Z jej oczu i twarzy widać, że jeżeli myśli popłakały się bezładnie, to w jej sercu luczy jakby nieustanne rozpaczliwe andante z sonaty *quasi una fantasia* — i widz odczuwa w sobie echo tego bólu niezmiernego, i wciąż powraca do smutnego obrazu, choć go gdzie-indziej nęczą piękne suknie i lamy złote i woda przezroczysta i gaje cieniste.

Jest jeszcze piękno dziejów ludzkich, o tyle wyższe od piękna duszy ludzkiej, czy życia jednego indywidualum, o ile ludzkość wyższą jest od pojedyńczego człowieka, o ile koniec Jerozolimy lub Kartaginy jest tragiczniejszy od losów Romea lub Makbeta, o ile np. tryumf Hiszpanów przy „las Navas de Tolosas“ jest szczytniejszy od zwycięstwa w pojedynku, lub w biegu do mety.

Trzeba ostatniego profana, żeby nie czuł różnicy międu żołnierzem, który na mustrze wystrzelił ostatni swój nabój, a tem echem rozpaczliwej i upokarzającej dla francuzów wojny z r. 1870, jakim jest „La dernière cartouche“ Neuville'a; między gromadą starców idących z kosami i siekierami na pole lub do lasu, a Defregger'a „das letzte Aufgebot“, choć zgadzam się zupełnie z p. Witkiewiczem, że cienie i światła i kolory jednakowo się łamają i rozkładają w obydwóch wypadkach.

Po nad tem jednak wszystkiem, jest piękno ostatecznych celów ludzkich, piękno prawd najwyższych i cnoty, słowem piękno religii, wypadków i osób z nią złączonych — przedmiot sztuki religijnej. Słyszę już skierowany ku te-

mu zarzut: „niech ono sobie będzie, to piękno religijne, ale mówić o niem w sztuce nie warto, bo nie mamy środków do odtworzenia go — w naturze jest tylko piękno form widzialnych, dotykanych“. Opinia ta bardzo rozpo-wszechniona, wydaje mi się jednak nadzwyczaj powierz-chowną. Każdy przyzna, że inne jest piękno w tańcu zwy-czajnym, lub piosnce ludowej, choćby najlepiej odśpiewa-nej, a inne w barkaroli Rubinsztejna, krakowiaku lub me-nuecie Paderewskiego, jeszcze inne w sonatach Beethovena, nokturnach Chopina, w śpiewach religijnych Hajdna — a je-dnak do wyrażenia tak bardzo różnych rodzajów piękna muzycznego, do wywołania tak rozmaitych uczuć, wrażeń i myśli, mistrze używali zawsze tych samych klawiszy, strun, trąb, czy bębnów. Umieли brać się do rzeczy — cała zagadka. I malarze, umiejący czuć inne piękno, niż samych tylko form natury, potrafią je oddać; żeby jednak widzieć i odczuć, trzeba je pierwej poznać.

Lübke, Witkiewicz i cała generacja współczesnych artystów, tak zatracili pojęcie wyższego świata nad ten, który mają przed oczami ciągle, że dla nich bitwa pod Grunwaldem i bójka Bartka z Maćkiem o podarty siennik, to jedno; naturalnie więc wszyscy oni, o ile z pism i dzieł ch sądzić można, nietylko nie mają najmniejszego wyobrażenia o pięknie religii, ale nawet nie przypuszczają, że ono istnieć może. Dlatego Lübke (i Witkiewicz także) twierdzi, że skoro się artyści wyzwolili z pęt rytuału i jarzma Kościoła, szukali piękna religijnego w naturze, w sobie samych, we własnej fantazji — i sądzi, że to malarstwu religijnemu wyszło na zdrowie i pożytek. Czerpiąc z takich źródeł, mistrze Odrodzenia bezwątpienia znajdo-wali piękno, ale zwyczajne, przyrodzone. Źródło rzeczywi-stej sztuki religijnej wysykało dla nich powoli, w miarę tego, jak piękno religii zacierało się w umysłach, jak przejmowali się coraz bardziej poganiejącym duchem czasu. I właśnie może wtenczas, gdy Lübke utrzymuje, że wy-zwolili się z pęt rytuału i znaleźli inne źródło natchnienia dla sztuki religijnej, może właśnie wtenczas wymagania kultu były dla nich więcej źródłem obrazów religijnych,

niż dawniej, bo je malowali nie z własnego natchnienia, ale na zamówienie, a bez uczestnictwa natchnienia prawdziwie religijnego.

Sztuka religijna ma za zadanie przedstawienie piękna, znajdującego się w religii. Oczywiście charakter sztuki będzie taki, jaki jest charakter samej religii. Wspomniałem już wyżej, co stanowiło istotę religii pogańskiej; nie tajno nikomu, że olimpijscy bogowie byli poprostu ludźmi i to bardzo nędznymi duchowo, więc też sztuka religijna pogańska miała zadanie bardzo łatwe. Przedstawiała swych bogów jako pięknych, zdrowych, silnych ludzi — i nic więcej; była więc właściwie sztuką rodzajową, nim z czasem nie przeszła nawet w humorystykę i karykaturę. Religia chrześcijańska ma za cel zgnieść i zwalczyć w człowieku wszystko co złe, co zaś uczciwe wzmościć i uszlachetnić, a w końcu podnieść go nawet nad wszystko ziemskie i zaprowadzić do końca nadprzyrodzonego — do Nieba i Boga. Taki też charakter powinna mieć i chrześcijańska sztuka religijna. Wszystko co złe, grzeszne, zmysłowe, stanowczo z niej ma być wykluczone; prawie to samo da się powiedzieć i o tem, co wprawdzie nie złe, ale tylko czysto ludzkie, ziemskie — więc motywów rodzajowych powinny być w niej sprowadzone do *minimum*.

W rzeczy samej, pieszczyty matki z dziecięciem są rzeczą godziwą, dobrą i piękną, ale w obrazie N. Panny z Dzieciątkiem Jezus, wierzący chrześcijanin chce właściwie widzieć nietylko piękną matkę, całującą piękne dziecko — tego można napatrzeć się wszędzie — ale przedewszystkiem niewiadzę, która będąc wolną od wszelkiej ziemskiej zmazy i słabości, stała się godną piastować Wcieleńskiego Boga. W postaci świętej męczennicy lub męczennika, chrześcijanin pragnie widzieć nie piękną panienkę lub dorodnego młodzieńca, opierającego się z wdziękiem na kole lub mieczu, ale uosobienie tego męstwa, które słabym ludziom dało moc nad katuszą; w anachorecie lub pustelniku nietylko dobrotniego staruszka, z piękną, długą brodą i doskonale wystudowanymi mięśniami, ale nadto człowieka, który duchem umiał wznieść się nad wszystko, co

świat miłuje, „ale surową piękność ascetyzmu, modlitwy, rozmyślania. W jakimś wypadku wreszcie historycznym, związanym z religią, nietylko akcją dramatyczną, choćby najlepiej uchwyconą, nie tyle historyczne malowidło choćby najszczytniej pojęte, ile raczej tryumf czy przejawienie myśli i zasady chrześcijańskiej.

Jak więc w obrazie artysta wszystko kombinuje dla uwydatnienia przedmiotu, na który chce ściągnąć uwagę, tak w dziele sztuki religijnej wszystkie jej zasoby służyć powinny do uwydatniania jakieś zasady lub prawdy chrześcijańskiej, uważanej ze strony piękna; — kierunek więc nadprzyrodzony, wznoszący człowieka z ziemi ku Niebu, to cecha konieczna sztuki religijnej, i bez niej rzecz najpiękniejsza może być arcydziełem w każdym innym względzie, ale nie będzie dziełem religijnem.

Lübke, a z nim tysiące innych robią z tego właśnie Kościołowi zarzut, nazywając to krępowaniem sztuki. Zarzut ich całkowicie nielogiczny, a zatem niesłuszny; nielogiczny, bo jak można wymagać, żeby obraz religijny był czem innem niż obrazem religijnym? Gdyby w nim malarz mógł przedstawić, co mu fantazja podyktuje, byłby wszystkiem, ale nie religijnym obrazem.

Nie jest to zresztą właściwością tylko sztuki religijnej, bo przecież każdy bez wyjątku przedmiot sztuki krępuje artystę i co do formy i co do treści. Muzyk np. jeśli zechce napisać poloneza, nie może z niego robić galopady, zamiast opery, nie może podać sonaty. Poeta jeśli zechce stworzyć epos, to mu nie nada formy ni treści komedyi, sonetu nie napisze w formie oktawy; architekt sali balowej nie może zbudować naksztalt gotyckiej kaplicy, a domu mieszkalnego w kształcie dzwonnicy przy katedrze florenckiej.

Tak samo malarz jest skrępowany w każdym rodzaju i temacie swej sztuki; jeżeli np. maluje przedmiot mitologiczny, musi trzymać się treści mitologicznej, bo gdyby w obrazie „satyry i nimfy“ przedstawił damy z półświatka i kilku nowoczesnych gogów, dałby scenę z „Jardin

Mabille" albo Orpheonu, ale wcale nie mitologiczną. Kto maluje pieszczyt matki, musi umieścić matkę i dzieci; scena wojenna musi mieć bijących się żołnierzy; pejzaż morski — widok morza i t. d.

Wszędzie więc i zawsze, artysta, chcący przedstawić jakąś treść, jest nią skrępowany, bo gdyby się z tych więzów uwolnił, stworzyłby co innego, niż to, co zamierzył. Wydaje mi się to rzeczą jasną jak dzień, nie mogę więc zrozumieć, dlaczego Kościół, wymagając, by sztuka religijna chrześcijańska była rzeczywiście religijną i chrześcijańską, miałby sztukę krępować? Trudnoż przecie żądać, żeby chrześcijaninowi (znającemu się na rzeczy) było rzeczą obojętną, widzieć w obrazie Boga Ojca, czy Jowisza, N. Panne, czy Dyanę? Trudno wymagać, żeby krażek złoty, dodany nad pierwszą lepszą postacią, zdołał wnówić w ludzi, że to Święty chrześcijański! Wiem, że takie arcy-naiwne przekonanie jest podzielane przez wielu profanów, i co dziwniejsza, przez wielu artystów, i tylko dziwić się mogę, jak „kapłani sztuki“, niezmiernie powierzchownie swe kapłaństwo pojmują i widocznie więcej pracują ręką niż głową.

Lubo artysta jest skrępowany treścią, a do pewnego stopnia i formą swego przedmiotu, nie skarży się jednak na to, jeżeli może wprowadzić do swego dzieła tyle osobistej fantazyi i gustu, ile przedmiot znieść może bez stracenia swego charakteru. Więc układ osób, ich charakterystyka, stroje, oświetlenie, koloryt i t. p. dają malarzowi tyle swobody, ile jej ma np. muzyk, piszący sonatę na fortepian, a ograniczony jej formą i siedmiu oktawami swego instrumentu. Sztuka religijna byłaby naprawdę skrępowana, gdyby artysta nie mógł inaczej przedstawić osób i wypadków, tylko w pewnym z góry określonym porządku, kształcie, ruchu i podstawie ciała. Przepisy takie rzeczywiście obowiązywały, a może i teraz obowiązują na Wschodzie, a i te podobno powstały później; przynajmniej podróżni, zwiedzający półwysep Agios-Oros, utrzymują, że dzieła mistrza tej szkoły, Panselina, mają bardzo dużo swobody i indywidualności i utworzenie kanonu malarskie-

go odnoszą dō czasów późniejszych¹⁾). Na Zachodzie krępował sztukę poprostu jej dzieciństwo. Brak techniki jest tak potężnym powijakiem, że Mickiewicz nie napisałby nic podobnego do „Pana Tadeusza“, gdyby go musiał pisać po hiszpańsku, ani Beethoven swoich sonat, gdyby nie znał kontrapunktu.

Na Zachodzie, o ile wiem, nigdy nie istniało nic podobnego do kanonu greckiego, a duchowieństwo dawało tam tak wiele swobody artystom, że jej w końcu dało za wiele, i sztuka religijna stała się na poły (jeśli nie więcej) świecką. Lübke w przytoczonym wyżej ustępie, dōść wiernie określa cechy tego ześwietczenia. Taka rzeczywiście była w tej epoce sztuka religijna, i pod tym względem ma racyę; że jednak nie pojmuję istotnych wymagań sztuki chrześcijańskiej, że nawet nie wie, na czem chrześcijanizm zależy, że zdaje mu się, jakoby dla sztuki religijnej wystarczał religijny napis na obrazie, a nad głowami świętych aureola, słusznie nazwałem go estetykiem powierzchownym.

W rzeczy samej, cóż znaczy w sztuce religijnej owa „przewaga indywidualnej fantazyi nad tradycją“? Nic innego, tylko to, że artyści przestali wierzyć, a przynajmniej kierować się wiarą, i w niej szukać natchnienia, że stracili powoli z oczu charakter i wymagania chrześcijanizmu, a natomiast powrócili do pogańskiego sposobu zapatrywania się na religię. Nie trzeba bowiem ludzić się szumnymi słowami. Owe „szerokie horyzonty“ mogły być szerokimi ze względów technicznych, w poznawaniu i traktowaniu natury, ale nie pod względem myśli, a tembardziej sposobu pojmowania religii i jej piękna. Tutaj było wyraźne cofnięcie się wstecz do myśli i uczuć pogańskich, a pod ogólnikami o indywidualnej fantazyi, o czerpaniu z własnej głębi i treści, o udziale własnego usposobienia artysty w dziele sztuki religijnej, trzeba poprostu rozumieć

¹⁾ Zakonnik z klasztoru Furna w Tessalii i jego uczeń Cyryl z Chios ułożyli pierwsi taki kanon około r. 1650, pod tytułem: „Przewodnik malarstwa“. (A. Proust: *Voyage au mont Athos*).

wkradający się do sztuki i rozpierający się w niej naturalizm¹⁾, a to właśnie jest sprowadzeniem religijnej sztuki na ziemię i jej spoganiem.

Sztuka religijna przestała odpowiadać dokładnie wymaganiom kultu, z drugiej zaś strony przestała być wyrazem szczerze wierzącego ducha — stała się dekoracją. O niektórych ogólnych objawach takiego spogania religijnej sztuki renesansowej, powiem teraz słów kilka.

Powiedziałem wyżej, że sztuka religijna chrześcijańska czerpie tematy swoje z dziejów i zasad religii chrześcijańskiej, na co chyba wszyscy się zgodzą; ale w jaki sposób ma treść taką przedstawić, żeby dzieło jej było dziełem sztuki rzeczywiście religijnej? Mamy pod tym wzgledem dwie bardzo rozpowszechnione a obydwie fałszywe opinie: — jedna domaga się od sztuki religijnej boskości, druga tematu tylko. „Obrazy, których tematy ilustrują wierzenia religijne, powiada p. Witkiewicz z racyi obrazu Munkacze- go, wywołują zawsze pytanie: czy przedstawiają rzeczywi- ść boskość, nadziemskość, nadzmysłowość? Pytanie to wydaje się w ogóle ludziom tak prostem, że się rozstrzyga bez wielkich wysiłków umysłu. Zarzut braku boskości — lub też pochwały, podkreślające obecność tego pierwiastku, są zwykle wygłaszcane bez żadnych motywów i dowodów“.²⁾. Potem malarz krytyk wykazuje, że boskości nie sposób wyrazić ludzkimi środkami. „Lecz jeżeli jeszcze bezprzedmio- towe (?) pojęcie bóstwa, może się silić na całkowite oderwanie od świata zmysłowego, to z chwilą kiedy bóstwo sta- je się czemś, formą, ciałem, a w szczególności przedmiotem artystycznej twórczości w sztuce plastycznej, nie może przedstawić się inaczej jak w kształtach wziętych ze świata rzeczywistego... A skoro żył, czuł i cierpiał po ludzku

¹⁾ Przez naturalizm rozumiem tu nie badanie natury i zgodę z nią zupełną w odtwarzanych przedmiotach, ale kierunek myśli i przekonań, nie uznający nic poza naturą zmysłową i zaprzeczający świata nadziemskiego i życia nadprzyrodzonego. O ile pierwszy naturalizm jest rzeczą dobrą, o tyle drugi jest fałszywy i zły.

²⁾ „Sztuka i krytyka u nas“, str. 300. Warszawa 1891 r.

(Chrystus) twarz Jego musiała wyrażać te uczucia; które twarz człowieka wyrażać jest w stanie“, i t. d.

Jest w tem wiele prawdy. Boskości człowiek nie jest w stanie oddać, nietylko dla racyj, jakie p. Witk., w dalszym ciągu przytacza, ale i dla tej, bardzo prostej, że co jest nieskończone, nie może być objęte, a tembardziej odtworzone przez istotę skońzoną. To rzecz bardzo jasna — i z tego względ p. Witk. miałby słuszność; myli się jednak, bo, że tak powiem, czepia się, łapie za słowo, nie wnikając w treść jego. Ogół chrześcijański wymaga od obrazu boskości, i ma racyę co do istoty rzeczy; myli się tylko co do wyrazu, a raczej nie umie należycie określić tego, czego instynktownie, a z zupełną słusznością domaga się od dzieła sztuki religijnej. Tak dziecię, nie umiejające jeszcze nazwać rzeczy, której pragnie, daje często zupełnie nie właściwe nazwy arcy rzeczywistemu i uprawnionemu żądaniu. Co chrześcijanie właściwie przez boskość w obrazie rozumieć powinni, wyjaśni się z tego, co powiem niżej; teraz słów parę o drugiej opinii, która widzi w sztuce religijnej tylko tematy. Do czego redukuje się takie jej powomowanie? Do pewnej liczby wypadków i sytuacji historycznych, które artyści tego kierunku, przedstawiają zupełnie tak samo, jak i inne wypadki z dziejów ludzkich; zdania nadprzyrodzone są dla nich pretekstem tylko do wprowadzenia pewnych efektów, skądinąd niespotykanych, jak np. ludzi w powietrzu, otoczonych obłokami, wydających światłość z siebie i t. p.

Wszystko tutaj ogranicza się do względów czysto malarstw, ale Święci z obrazu są szczerymi ludźmi ziemskimi, z ich ułomnościami, właściwościami i t. d. Dlaczego więc takie przedstawienia mają uchodzić za sztukę religijną? Mają one pretensye do przedstawiania postaci z historii religijnej, otaczają je aureola, strojem i innemi akcesoriami umówionemi, noszą zresztą podpisy religijne, ot i wszystkie ich prawa i tytuły do religijności.

Na to odpowiem w zgodzie zupełnej z p. Witk., że jak *cucullus monachum non facit*¹⁾, tak podpis, etykieta czy ja-

¹⁾ Kaptur nie czyni mnicha.

kiś umówiony emblemat jeszcze nie stanowi rzeczy. Nie dość trzymać w ręku książkę do nabożeństwa, żeby być pobożnym, nie dość namalować z nią człowieka, żeby wyobrazić Świętego. Czegóż więc trzeba, żeby obraz naprawdę należał do sfery sztuki religijnej? Odpowiedź bardzo prosta: trzeba tego samego, czego trzeba w każdej innej treści — trzeba prawdy.

W obrazie religijnym powinna być nietylko suknia i firma religijna, powinien w niej być najpierw duch religijny, t. j. ten pierwiastek, który stanowi istotę religii chrześcijańskiej, a jest nim, jak wspomniałem, pierwiastek nadprzyrodzony.

W tem miejscu jednak przestrzędz muszę, że znaczenie tego wyrazu bywa niedokładnie pojmowane; nie mówię tu o zjawiskach zwanych pospolicie nadprzyrodzonemi, jak np. cuda, objawienia, zjawienia się Aniołów i t. p. Nadprzyrodzonem, w języku teologicznym, nazywa się to, co od Boga pochodzi; to też charakterem religii chrześcijańskiej jest właśnie to, że od Niego wyszła i do Niego prowadzi. Tego charakteru, promyka tego rodzaju światła domaga się chrześcijański wierzący ogół, gdy szuka w obrazach „boskości“. Niesłusznie za to bywa wyśmiewany przez malarzy, nie troszczących się o wszystko, co nie jest kolorem i linią; — jeżeli kto śmieszny jest, to właśnie oni ze swą krótkowzroczną zarozumiałością; ogół nie umie się wyrazić, ale ma zupełną racyę. Najpiękniejsze kobiety, najbardziej brodaci mężczyźni, najidealniejsze dzieci, nie będą Madonnami, Apostołami, Aniołami, jeżeli ich artysta nie potrafi oświecić owym promieniem rzeczywiście religijnego światła, o jakim mówię.

Naprawdę, dziwić się można i należy, jak przez długie lata tak prosta i dotykalna prawda mogła być przeoczana przez ludzi bardzo światłych, pobożnych nawet; jak obręcz złocista nad głową, złożone ręce i zapewnienie malarza wystarczały do uznania za religijny obrazu, który oprócz tytułu, nic religijnego nie miał.

Trzebabby bardzo się rozszerzyć, żeby wyjaśnić, w jaki sposób ów nadprzyrodzony pierwiastek religii chrześcijań-

skiej może się w dziełach sztuki objawiać; nie należy to do mego przedmiotu, więc poprzestanę na krótkiej wzmiance, że obraz rzeczywiście religijny, nie powinien mieć nic, aby religijnemu charakterowi jego było przeciwne, a z drugiej strony powinien posiadać tyle dodatnich cech swego charakteru, ile zdolności artysty i środki sztuki znieść ich mogą.

Przepisów szczegółowych jużci dawać tu nie można, wspomnę tylko o jednym, ale może najpierwszym i najważniejszym warunku, to jest, że dzieło artysty będzie religijne, gdy artysta sam będzie miał religię. Pan Witkiewicz, pisząc o fantastycznych utworach Böcklina, powiada: „zdaje się, że ten świat fantastyczny jest w rzeczywistości, bo też dla wyobraźni Böcklina jest on rzeczywisty. Böcklin jest szczerze fantastyczny, nie udaje na zimno, nienicuje form greckiej sztuki z erudycją pedantycznego niemieckiego profesora“. Jeżeli więc szczerości, przejęcia, się zupełnego trzeba nawet dla treści fantastycznej, by widz miał złudzenie prawdy, tembardziej dzieło religijne powinno pochodzić z głębi duszy człowieka, dla którego religia jest prawdą znaną, przyjętą całkowicie i umiłowaną; — wtenczas odbije się ona na płótnie, w marmurze i metalu.

Artysta, który jak p. Witkiewicz, może powiedzieć lub napisać: „człowiek, który dziś jeszcze naprawdę wierzy“ — artysta, który jak on, Lübke i tysiąc innych powtarza stereotypowe: „...z chwilą, kiedy się sztuka wyzwoiliła z pęt symbolów kościelnego kanonu i rytuału“¹⁾), taki artysta nigdy dzieła religijnego nie stworzy, bo nie jest zdolny do tego; a te nędzne produkcyje swego pędzla, które religijnymi ozdobami tytułami, zasługują tylko na wzruszenie ramionami, albo nawet niesmak i wstręt w człowieku wierzącym obudzą.

Objaśnijmy to przykładem. Znany jest wszystkim, przynajmniej z rysunków, obraz Munkaczego: „Chrystus przed Piłatem“. Pan Witkiewicz ocenie jego poświęca cały

¹⁾) „Sztuka i krytyka u nas“, 298.

artykuł. Nic nie mam do zarzucenia uwagom tyczącym się faktury, bo to nie moja rzecz zresztą, ale w tem, co pisze o sztuce religijnej i religii, p. Witk. wygłasza co krok prawie rzeczy tak osobliwe, że wytłumaczyć je, (lecz nie usprawiedliwić), może tylko tak gruntowna nieznajomość religii i rzeczy z nią połączonych, jaka jest właściwą naszemu oświeconemu społeczeństwu w ogólności, a artystom w szczególności. Otóż p. Witk. niema nic do zarzucenia temu obrazowi ze względu na treść jego, i powiada: „nie wiemy co myśl oskarżony w białej szacie, ale wiemy, że myśl i czuje. Jakąkolwiek jest jego idea, obecność jej widać w tem czole myślącemu, jak widać w niej energię, upór, siłę charakteru, która się nie cofnie przed żadną groźbą“.

Otocz mamy próbkę tego, co nie powinno było być w obrazie, jeśli on miał być religijnym. Ewangelia przedstawia nam Chrystusa Pana i cały świat chrześcijański, tak go pojmuję, jako niewinną i dobrowolną Ofiarę za grzechy ludzkości, jako łagodnego i słodkiego, „który lnu tlejącego nie zgasił, trzciny nadłamanej nie złamał“, jako „Baranka“. Żaden jużci malarz nie może wyrazić w rysach Jego „boskości“, ale w mniejszej lub większej mierze oddać powinien łagodność i cichosć Baranka, poświęcenie dobrowolnej ofiary, miłość Odkupiciela, spokój Istoty wyższej, która nawet w mękach przedśmiertrnych zachowała spokój, miłość, przebaczenie. Tymczasem Munkaczy dał nam „energię“ — rzecz to bardzo piękna i dobra, ale właśnie czysto ludzka. Chrystus Pan i męczennicy zwyciężali śmierć i męki nie ludzką energią. Daje nadto myśl, rozumowanie, filozofię — rzeczy także bardzo piękne, ale znowu czysto ludzkie.

Chrystus ewangeliczny, a nawet jego uczniowie, nie są filozofami — jest On Mądrością samą, ale nie tą, którą nabywa się kosztem zmarszczek i łysiny. W końcu Munkaczy daje nam jeszcze „upór“ — rzecz nietylko ludzka, ale złą nawet, bo upór to syn błędu i głupoty — upór dobry dla Husa przed sądem, nie dla Chrystusa przed Piłatem. To też, ponieważ mniemany Chrystus Munkaczego nietylko niema cech, jakie prawdziwy Chrystus miał, ale ma

jeszcze takie, jakich On nie miał, a nawet mieć nie mógł, więc główna postać tego obrazu, nie jest wcale Chrystusem, jeno jakimś „oskarżonym w białej szacie“. Ponieważ tedy obraz ten niema nadprzyrodzonego pierwiastku, o jakim mówiłem, tylko zupełnie przyrodzony, ziemski, więc nie jest religijnym; ponieważ nadto ma przyczepiony religijny napis, więc jest zupełnie fałszywym.

Sąd swój o postaci Chrystusa Pana na obrazie Munkaczego p. Witkiewicz tak konkluduje: „Cokolwiek bądź można powiedzieć o takim pojęciu postaci Chrystusa — jest to Chrystus nowy — Chrystus, który myśli, i ma samowiedzę swych czynów“. Przytaczając na początku swej książeczki jakieś zdanie M. Sokołowskiego, p. Witkiewicz rzuca mu w nawiasie pełen wyrzutu wykrzyknik: „Panie Sokołowski??!!“ ja podobnie, tylko z większą może jeszcze słusznością, zwołam: Panie Witkiewicz??!! Znamy obrazek Bakałowicza, „Henryk III w Wenecji“. Młody król ubrany kuso, w jedwabiach, aksamitach i złotym łańcuchu, robi tam jakąś figurę taneczną z pięknemi kobietami. Otóż gdyby jakiś inny malarz przystroił tak, dajmy na to, Ludwika IX, gdyby kazał świętemu królowi płąsać z kobietami, czy p. Witkiewicz przyjąłby jego tłumaczenie, iż cokolwiek można powiedzieć o takim pojmenowaniu króla Ludwika IX, jest to Ludwik nowy? Nie byłby to wcale nowy, lecz fałszywy Ludwik; raczej nie byłby to on wcale, bo król ten występuje w historyi w zupełnie innym charakterze, niż Henryk III. I Chrystus Munkaczego, nie jest wcale nowym Chrystusem, bo takiego Chrystusa nie było — jest to postać własnego wynalazku artysty, w której niema prawdy historycznej, a którą niewiadomo dlaczego podobało się mu nazwać Chrystusem.

Dodam w końcu, że wszystko, co p. Witkiewicz o tej postaci dalej pisze, nie jest wcale nowe — wszystko to jest właściwością czysto ludzką, a okresy p. Witkiewicza przetłumaczone na język zwyczajny, znaczą tylko, że Munkaczy z Chrystusa Boga, zrobił człowieka i nic więcej — już nigdy nie brakło mających Zbawiciela tylko za człowieka — dawne to dzieje.

Nic zwyczajniejszego, jak spotkać stereotypowy frazes o wyzwoleniu się artystów renesansu „z pęt religii i przepisów ryтуalu”. — Zdawałoby się, że sztuka religijna z natury rzeczy musi zostawać w powijakach, że żadnej w niej niema swobody, że fantazja i indywidualność artysty mają tam poobcinane skrzydła, że horyzont jej niesłychanie zacieśniony, albo raczej niema go wcale, że sztuka religijna nie może być inną, tylko taką, jak w mozaikach św. Marka w Wenecji, albo obrazach staroniemieckiej szkoły, o postaciach kościstych i draperyach kanciastych. „Malarze współcześni, powiada pewien malarz francuski, rzeczywiście wcale nieszczególnie traktują malarstwo religijne, z punktu widzenia liturgicznego, to prawda, ale dla czego? Bo natchnienie jest ruchem, a dogmat jest nieruchomy”¹⁾.

Taka rzeczywiście opinia panuje wśród rzeszy współczesnych artystów i estetyków; jest ona wprawdzie zupełnie błędna, ale czy może być inne pojęcie o ludziach, rzeczach i miejscach, których się nigdy w życiu nie widziało a tylko podanie o nich przechodzi z pokolenia w pokolenie, w każdym coś ujmując i coś swego dodając? Znałem ludzi, którzy obawiali się, że wkrótce muzykom nie stanie nowych tematów, bo wszystkie możliwe kombinacje wyyczerpią się niebawem, wobec małej liczby tonów. Inni znowu, nie umiejący czytać, nie mogą pojąć, jak dwadzieścia cztery znaków mogą oddać wszelkie możliwe odcienia myśli ludzkiej; — podobnych błędów, wynikających z nieznajomości przedmiotu, możnaby mnóstwo naliczyć. Powyższa opinia o „pętach rytualu” jest jednym z nich i to nie najmniejszym. Każdy malarz wie doskonale, jak wielką rozmaitość w przedstawianiu może nastręczyć jeden, jedyńny przedmiot i to nie fantazyjny, nie historyczny, nie do wolnie wybierany i komponowany, ale kopowany z natury, choćby np. przykład drzewo, stojące samotnie na łące.

¹⁾ A. Proust, „Voyage au mont Athos“. Zwracam uwagę czytelnika na płytkość ostatniego zdania — które jednak gotów powtórzyć niejeden postępowy artysta — *in fidem magistri*.

Można je malować z tej, owej, dziesiątej strony, zbliska i z daleka, na wiosnę, w lecie, jesieni, zimową porą, w dniu jasnym i chmurnym, zrana, w południe, nad wieczorem, o zmroku, przy dziennym brzasku, w nocy nawet, w czasie pogody lub burzy, w pełni słonecznego oświetlenia, zamroczone deszczem, śniegiem lub oparami jesieni; — będzie ono wciąż inne, a jednak zawsze to samo i prawdziwe. Jeżeli dodamy do tego właściwość wykonania każdego artysty, pojmiemy łatwo, że można zrobić mnóstwo rozmaitych wizerunków, poprostu kopując z natury jeden jakiś przedmiot.

Otoż przedmiotów czy tematów religijnych jest mnóstwo nieprzebrane; każdy z nich może być uważany z innej strony, w każdym osobistość artysty może się i powinna zaznaczyć, a jednak każdy z nich będzie religijnym rzeczywiście obrazem, jeśli w nim będzie prawda, to jest oprócz prawdy rzeczywistej, ogólnie ludzkiej, jeszcze ów pierwiastek nadprzyrodzony, bez którego religijny obraz chrześcijański jest zgoła niemożliwym. Niema więc najmniejszej racyi do narzekania na „pięta rytualne”, ani obawy o wyzerpanie przedmiotu. Owszem, choć to się może dziwnie wydać, nawet fantazja może mieć swój udział w wyborze tematu do obrazu, który jednak będzie religijnym, byle w głębi jego tkwił ów prawdziwy i konieczny warunek chrześcijanizmu.

Przed lat dziesiątkiem, jadąc do Karlsbadu a zwiedzając „Złotą Pragę“, z kolei wstąpiłam tam i do kościoła Kapucynów. Uwagę moją wkrótce przykuł obraz wielkiego ołtarza, jak mi się zdawało, z epoki wczesnego renesansu, przedstawiający N. Pannę w adoracji przed Dzieciątkiem Jezus. Towarzyszący mi zakrystyan, najzabawniejszy typ niemca pedanta, usilnie zwracał moją uwagę na piękne ręce Madonny i śliczne jasne włosy, spływające po niebieskiej szacie, ale ja utonąłem w przepięknem obliczu, które nie było tylko twarzą pięknej matki, klęczącej przed swoim dziecięciem, jak bywa najczęściej w obrazach tej treści, lecz z niego biła głęboka wiara Matki Dziewicy, wierzącej

i wiedzącej, że jej dziecię w ubożuchnych pieluchach, to Bóg, Stwórca i Pan świata całego.

Wyszedłszy z kościoła, zacząłem zwiedzać krużganek i jego kaplicę. Pierwsza na prawo „kaplica krzyżowa“, ma w ołtarzu niewielki obraz, na który ledwom okiem rzucił, poczułem prawdziwy *Stoss ins Herz* i musiałem przygryśc wargi, które mi drgać zaczęły z gwałtownego wzruszenia. Taki obraz widziałem pierwszy raz w życiu. Przedstawiał umęczonego Pana Jezusa. Siedział On, trzymając na kolanach parę pęków okrwawionych różeg, tors, dość zresztą wadliwie narysowany, okryty siłcami i krwawemi pregamini; cała jednak potęga tego obrazu była ześrodkowana do rąk i głowy. Ręce przebite i zda się drgające z bólu podniósł Zbawiciel ku widzowi, z tym ruchem naiwnym, z jakim dziecię, gdy się skaleczy, podnosi rączkę, by ją owinać i pocałować, a boleć przestanie, z głowy zaś patrzała para oczu żywych poprostu i pełnych tak niewymownej skargi, że zda się słyszać było słowa wielko-piątkowych „improperyów“: *Popule meus, quid feci tibi?*¹⁾). Nic już potem nie widziałem, choć na wiele jeszcze patrzyłem. Gdy zstępował po kamiennych wschodach królewskiego Hradcu, przesuwały się przede mną długim szeregiem wyblakłe, jak stare gobeliny, madonny Rafaela i del Sarto, które dotąd w dobrzej wierze miałem za bardzo religijne obrazy; z pomiędzy pamiątek pałacu Wallensteinowskiego wyciągały się ku mnie te drgające, przebodzone ręce i sen odpędziły ode mnie te oczy nabrzmiałe łzami, a pełne skargi i wyrzutu. Wtenczas dopiero pojawiłem, jakim być powinien obraz religijny.

Nie ulega wątpliwości, że obydwie te sytuacje nie są historycznie prawdziwe; Ewangelie nie wspominają o tem, by N. Panna klęczała w adoracji przed swem Boskiem Dziecięciem, ani o tem by Chrystus Pan umęczony i żywy, więc zmartwychwstały, ukazywał się ludziom w takiej postaci, jak na obrazie w Pradze, a jednak obrazy te są prawdziwie religijne, bo mają w sobie prawdę religijną.

¹⁾) Ludu mój, cożem ci uczynił?

Pierwszy przedstawia rzeczywisty stosunek Matki kobiety do dziecięcia Boga, drugi Boga człowieka dobrowolnie za ludzi umęczonego i czyniącego im miłośny wyrzut, że dla tylu z nich Męka Jego była daremną.

Lübke, Witkiewicz *et consortes* utrzymują, że gdy sztuka religijna wyzwoliła się z pęt kościelno-rytualowej niewoli, rozwinęły się przed nią szerokie horyzonty, zbliżyła się do natury, rozwinęła się fantazja artystyczna i t. d. i t. d. Jest w tem wszystkiem prawda, w dziwny sposób pomieszana ze czczymi frazesami i z zupełną nawet nieprawdą. Rzeczywiście, sztuka w epoce renesansu olbrzymimi krok zrobiła naprzód, szerokie przed nią odsłoniły się horyzonty ze względu na odkrycia w rysunku, światłocieniu, kolorycie, kompozycyi, a nawet w stronie czysto technicznej. Nic to jednak nie mogło przeszkadać dawnemu religijnemu kierunkowi w sztuce; owszem im w dziele sztuki mniej byłoby dyssonansów, im myśl artysty dokładniej mogłaby zostać wykonana, tem wrażenie religijne byłoby potężniejsze. Gdyby dwa wyżej wspomniane obrazy były niedołężnie wykonane, nie wywarłyby na mnie żadnego, albo bardzo małe chyba wrażenie. Nie o tę więc zewnętrzną stronę sztuki, tak znakomicie udoskonaloną, chodzić może tym, którzy prawią o „zerwaniu pęt kościelnej niewoli“, oczywiście i jedynie idzie tu o pojmowanie sztuki. Artyści Odrodzenia przestali pojmować sztukę religijną, tak jak ich poprzednicy wierzący, i to miało podnieść ich artystyczną fantazyę, wprowadzić do sztuki religijnej pierwiastek osobisty. Sławioną tu jest wolność, jaką sobie zdobyli artyści, i która im odkryła jakoby nowe a szerokie horyzonty pod względem pojmowania i zapatrywania się na sztukę religijną. Tu właśnie tkwi błąd zupełny. Wolność nigdy i nigdzie nie jest wyzwoleniem się ze wszelkich praw, — to jest zgoła rzeczą niemożliwą; jest ona właśnie wyzwoleniem się z przeszkołów niedozwalających ulegać prawom odpowiednim naturze danej istoty. Taką przeszkołę było niedołędztwo i dzieciństwo sztuki pod względem technicznym, co zaś dotyczy się religijnego jej pojmowania, to już wspomniałem, że natura sztuki religijnej wymaga, by była religijną; —

pojęta inaczej, może być wszystkiem innem, lecz przestanie być religijną.

Tak też się stało w epoce renesansu. Kto przestanie wstępować na góre, ten może chwilę postać na miejscu, chwilę pobłąkać się z tej i owej strony, ale ostatecznie musi na dół zstąpić. Tak samo kto przestał zapatrywać się na sztukę religijną z punktu widzenia chrześcijańskiego, t. j. nadprzyrodzonego, nic innego zrobić nie może, tylko patrzeć na nią z punktu czysto ludzkiego, przyrodzonego. Artyści renesansu, poprostu przestali rozumieć sztukę po chrześcijańsku, bo i sami w praktyce prawie zawsze byli paganami, a natomiast wprowadzili do niej pierwiastek czysto ludzki ze wszelkimi jego właściwościami.

Do tego sprowadzają się wszystkie szumne pochwały o wyzwoleniu, swobodzie, fantazyi i rozwiniętym indywidualizmie artystów. Sztuka religijna powoli przestawała być religijną, pomimo tego, że więcej może niż przed tem malowano i rzeźbiono do kościołów. Nazywają to „rozszerzeniem horyzontu artystycznego”; — zapewne, jeśli ten kto patrzał dawniej na dół i w góre, a teraz tylko w dół, jeśli ten kto miał dawniej dwoje oczu, a teraz tylko jedno, rozszerzył swój horyzont widzenia, to rozszerzyli go i malarze renesansowi, postradawszy owo oko duchowe, jakie mieli przedrenesansowi artyści religijni.

Nie chcę przez to, com wyżej powiedział, twierdzić, że w epoce Odrodzenia, sztuka religijna wzięła rozbrat zupełny z należytrem swego zadania pojmowaniem; owszem, zdarzały się dość częste nawet przykłady, że zdobyte nowe środki i pojęcia artystyczne, połączone ze zrozumieniem myśli chrześcijańskiej, wydawały prawdziwe arcydzieła, jak Ostatnia Wieczerza Leonarda da Vinci, jak widzenie Ezechielera, albo św. Cecylia Rafaela. Ten ostatni obraz może służyć za nowy dowód tego, com wyżej powiedział, że charakter religijny wecale nie krępuje artysty, ani jego fantazyi. Historycznie jest on anachronizmem, bo osoby na nim obok siebie stojące, nie żyły jednocześnie, a jednak jest on nietylko arcydziełem wykonania, nietylko wieje z niego najwznióslejsza poezja, ale też jest zupełnie religijnym, nie

dla samych tylko świętych, a tak pięknych postaci, ale że tkwi w nim arcychrześcijańska myśl, iż wszystkie piękności tego świata ustąpić muszą wobec słabego nawet echa sfer niebiańskich, że więc jest inne, lepsze i szczęśliwsze życie, niż to ziemskie i doczesne.

Nie da się jednak zaprzeczyć, że zgoda artystów z pojęciem chrześcijańskim stawała się coraz rzadszą i że zstępowały oni ku dołowi, jedni przedzej, drudzy powolniej. Tak np. w licznych św. Rodzinach Rafaela, z pewnością niema jeszcze nic z powszedniego, ludzkiego żywota zwyczajnej rodziny, ale też, według mego zdania, i religijnej prawdziwie treści bardzo tam niewiele. Są to posiedzenia niezwykle pięknej, pełnej poezyi rodziny, odbywające się w jakiejś poetycznej krainie; ślicznie tam, poetycznie, poczciwie i zacnie, lecz jest to świat legend z Dzieciątką Jezus ks. Hołowińskiego, ale nie Ewangelii. To śliczne nagie dziecko, które wypadło z kołyski, rzuca się w objęcia matki, albo bawi się ptaszkiem, rybą czy czemś innem podobnym, w niczem nie przypomina wcielonego Boga, a za to sama Matka bardzo przypomina typ kobiet włoskich, dotąd dość zwyczajnych. (Spotykałem we Włoszech kobiety, jakby chodzące Madonny włoskich mistrzów).

Giulio Romano i pod tym, jak pod innymi wzgledami, nie dorównał swemu mistrzowi. Powszechnie znana „Święta Rodzina“ jego pędzla w galerii drezdeńskiej, przedstawia właściwie figle dwóch bardzo ładnych chłopczyków, z których jeden obiera drugiego wodą, a ten ucieka na żono matki. Piękne to, ani słowa, tylko że już stamtąd zupełnie uleciał charakter religijny. Inna znowu „Święta Rodzina“ tegoż malarza, której rysunek posiadam, nieczem się nie różni od zwyczajnego zgromadzenia modelów udających rodzinę. Madonna jest już najzwyklejszą kobietą, św. Józef znudzonym modelem. Pamiętny na zachwyty Kremera nad Tycyana „Ofiarowaniem N. Panny do kościoła“, przypatrywałem się mu pilnie, gdy byłem w Wenecji. U stóp ogromnych schodów stanęła grupa patrycyuszów, widocznie krewnych i znajomych małej dziewczynki, która z wielkim skupieniem po tych schodach podąża ku czekającemu

na nią w górze starcowi w rogatej arcykapłańskiej czapce. Przychylił się on ku dziewczycce, uśmiecha się błogo, a rozstawiwszy ramiona zda się czekać, rychłoli ją będzie mógł pochwycić i uściiskać. W całym obrazie niema nic coby mogło usprawiedliwić tytuł jego i pretensję do treści religijnej — chyba aureola około głowy dziewczynki i rogata czapka arcykapłana. Na mnie obraz ten zrobił wrażenie, jak gdyby przedstawiał próbę, czy dziewczynka małeńska potrafi już wejść na ogromne schody; na dole z uśmiechem na ten „eksperyment“ patrzy grono krewniaków, na górze czeka dziadunio, by ją za to do piersi przytulić: — przed schodami, na pierwszym planie siedzi przekupka, nie zwracająca na to wszystko żadnej uwagi, i słusznie, bo cóż tam nadzwyczajnego, że dziewczynka podrosła i chodzić już może po schodach.

Albo „Gody w Kanie Galilejskiej“ Weroneza, „Madonna“ Corregia z galeryi drezdeńskiej, „Śmierć św. Bartłomieja“ Ribeiry! Pierwsze, to uczta arystokracji weneckiej, wśród której postaci Chrystusa Pana i Matki Boskiej, nietylko niewłaściwe ze względów religijnych, lecz niepotrzebne ze względów czysto artystycznych; — można było takie uczty malować bez niewczesnego anachronizmu, a tylko zyskałyby na prawdzie. Kobieta z nagiem dziecięciem wśród dzieci jadących okrakiem na chmurze, to oddających się ćwiczeniom gimnastycznym, wśród kilku rzekomo Świętych, z których jeden w pozie zgóła nieprzyzwoitej, którą Corregio nazwał Madonną, jest jedynym z nieprzeliczonych okazów modnego wówczas sposobu grupowania pewnej liczby osób pod pretekstem adorowania Najświętszej Panny.

W rzeczywistości trudno tam dopatrzyć się ducha religijnego. Skądby się on zresztą wziął u wybornego malarza rozpustnych scen mitologicznych? „Św. Bartłomiej“ Ribeiry, przedzej przypomina kaźń Marcyasza, albo raczej jest wizerunkiem nadużycia, jakie dwa szkaradne draby popełniają nad równie prawie brzydkim starcem, obdzierając go ze skóry.

Nie na tem jednak skończyły się wpływy renesansu na sztukę religijną. Podstawą enót chrześcijańskich moralnych jest pokora, którą jeden z Ojców Kościoła określa jako prawdę i sprawiedliwość. Chrześcijanin posiada prawdziwe pojęcie o swoim znaczeniu i stanowisku we wszechświecie, a gdy zechce stosownie do tego postępować i być względem siebie sprawiedliwym w czynie, zostaje pokornym. Wie on wtenczas, że jest istotą przypadkową, pełną błędów i ułomności; dlatego źródła prawdy i dobra szuka po za sobą, i gdy trzeba, umie się zaprzeć samego siebie.

Takie pojęcie i postępowanie jest często przykro i trudne, ale ma tę nagrodę, że człowiek, idąc po drodze dobrej, dochodzi do celu, tworzy dzieła prawdziwe, piękne i trwałe. Paganizm jest antytezą chrześcijanizmu, jak to już wspomniałem; dla niego człowiek jest centrem, celem, słońcem dla samego siebie; — jego ja jest dla niego piewszem prawem, a do tego ja chce on nagiąć wszystko: prawa przyrody, prawa moralne, estetyczne, socjalne, prawdy naukowe, historyczne, filozoficzne, nawet prawdy odwieczne. Łatwo domyśleć się, jaka olbrzymia pycha, a zarazem jaki fałsz niezmierny leży w podstawie i w całej budowie takiego zapatrywania się na rzeczy. Renesans był ogromnym krokiem wstecz ku poganskiemu poglądowi na świat i człowieka, więc też utwierdził w nim coraz bardziej rozrastającą się pychę i stawianie siebie, swoich zachęć i zapatrywań na pierwszym planie. Artyści przeniknęli się taką przyjemną dla miłości własnej metodą bardzo łatwo. Nie poprzestali na pozbiciu się tego, co w ich samej rzeczy krępował, ale jak to często bywa, przerzucili się w drugą ostateczność.

Niekrępowanie się niczem, a poddawanie wszystkiego własnemu sposobowi widzenia, stało się dla nich prawem — i za to są dotąd chwaleni. „Kiedy Papież Paweł IV, powiada p. Witkiewicz, zaproponował nieśmiało (?) Michałowi Aniołowi przykrycie nagości figur w „Sądzie Ostatecznym“, Michał Anioł odpowiedział: „Powiedźcie papieżowi, niechaj zajmuje się doskonaleniem ludzi, jest to trudniej, ale pozyteczniej, niż poprawiać obrazy“ — i malował da-

lej tak, jak sam chciał¹⁾) I to mówi z widocznem zadowoleniem ten sam p. Witkiewicz, który tak surowo, często nawet złośliwie, karci dzisiejszych malarzy za to, że chcą malować „tak, jak sami chcą“. Jeżeli nie wolno dać jednej kreski, położyć jednego tonu wbrew prawdzie natury, a dla dogodzenia własnej fantazji czy uprzedzeniom, to czemuż nie zastosować tej arcy słusznej, choć arcy trudnej zasady do całości sztuki? Czyż tylko w naturze materialnej prawda powinna być szanowana? Nie, w sztuce prawda powinna być wszędzie: w materyi, w historyi, w naturze i w charakterze ludzi, czy zwierząt, a zatem także i równie koniecznie w naturze moralnej, umysłowej, duchowej człowieka. Dziwna doprawdy stronniczość, czy ślepota, gdy się wymaga prawdy w każdym innym względzie, oprócz ostatniego.

Jeżeli odpowiedź Michała Anioła jest prawdziwa, może służyć za doskonały okaz pychy i zarozumiałości artystów, którym się zdaje... no wiemy, jak wiele się zdaje, a zgoła niesłusznie. I w tym razie genialny malarz omylił się bardzo. Wszystkie pola i działy ludzkich czynów są ze sobą mniej lub więcej związane; sztuki nie stanowią wcale świata odrębnego ani riezależnego od prawdy i moralności. Papież miał zupełną rację domagać się, by obraz nie obrażał wstydu, zwłaszcza taki, który miał być religijnym. Wtenczas tylko mógłby malarz dać odpowiedź w rodzaju powyższej (choć zawsze mniej zuchwałą i pyszną) gdyby Paweł IV mieszkał się do rysunku, kolorytu i t. p. czysto już artystycznej natury rzeczy. „I malował dalej tak, jak sam chciał“. A czy dobrze zrobił? Nie, bo należało malować tak „jak było potrzeba“, a Michał Anioł nie malował „Sądu Ostatecznego“, jak było potrzeba, jak chrześcijanizm go przepowiada, chrześcijanie pojmują, spodziewają się i wyobrażają sobie.

W podobny sposób postępowali i inni artyści. „Artysta wobec tradycyi czuje się swobodnym, powiada Lübke, przerabia świętę legendy, treść chrześcijańskich zasad, na

¹⁾ „Sztuka i krytyka“, 451.

swój sposób, z własnej głębi czerpie ducha, ożywiającego tę treść... Wspomniałem już wyżej, że nic w tej głębi nowego ani wyższego nie znalazł, tylko zawrócił wstecz i zstąpił na dół. Pan Witkiewicz powiada gdzieś bardzo trafnie: „rzeźbiarz czy malarz każdy powinien jednakowo dobrze zachować zasadniczy kształt ręki, nogi lub głowy... ale charakter tej ręki, tej głowy, jest to jego indywidualność“. Otóż są rzeczy w sztuce, których pomimo największej fantazyi, artyście zmieniać nie wolno pod karą zepsucia swego dzieła; takimi są wszystkie rzeczy zasadnicze i istotne. Niewolno zmieniać zasadniczych kształtów ludzkich członków, bo człowiek zamieni się w coś innego; niewolno zmieniać zasadniczych faktów historycznych, bo będą to już nie te fakta; niewolno zmieniać charakterystycznych cech danej osoby, bo się ona w tym razie w innego przemieni człowieka; niewolno zmieniać istotnej treści nawet mitologicznych bajek, nawet podań i legend, bo się one w proch rozwijają; tembardziej niewolno odmieniać dowolnie treści zasad chrześcijańskich, bo są one bezwzględną prawdą, a koszlawiąc je, artysta stworzy dzieło tem brzydsze, im do wyższej rzeczy się zabrał, i im więcej „czerpał z własnej treści i własnego ducha“.

Było to jednym z fatalnych znamion renesansu, że artyści przywłaszczyli sobie prawo malowania i rzeźbienia „jak się im samym chciało“. Skutki tego były tak samo fatalne dla religijności obrazów niby religijnych, jakby była dla ich kolorytu swoboda malowania ciał ludzkich zielonych, nieba fioletowego i drzew szafirowych.

Skoro się raz popuści wodze egoizmowi, i udzieli zupełniej swobody ludzkiemu ja, wtenczas ono nietylko chce siebie środkiem całego świata uczynić, lecz jeszcze oczy wszystkich na siebie ściągnąć, odbierać hołdy i upajać się dymem pochwał, podziwu, zachwytów;—kadzenie jest koniecznym warunkiem uczczenia bóstwa. Otóż ta chęć ściągnięcia wzroku, a zyskania oklasków, objawia się namiętnością popisywania się. Całe życie próżnego człowieka schodzi mu na pozowaniu, popisach, mówieniu o sobie, przypominaniu nieustannem swej wielkości. Pamiętają może czы-

telnicy moi ustęp z „Listów z podróży” Odyńca o autorze tablicy mnemonicznej Jaźwińskim, który nawet papieżowi Piusowi VIII nie darował, i na audyencji u niego ze swą tablicą wyjechał, ku zgrozie i przerażeniu obecnych towarzyszów.

Duch renesansu z natury rzeczy rozwinął w artystach tę nieznośną wadę do wysokiego stopnia, a przez to samo od razu złożył w głębi sztuki jedno z ziarn i przyczyn przyszłego jej wypaczenia i upadku. Poeci i mówcy współczesni zaczęli chorować na erudycję i w celu popisania się wciągali do swych dzieł cytaty niezliczone, które w końcu to sprawiły, że czytanie ich było podobne do chodzenia po polu usianem bryłami kamieni.

Architektura, chcąc gwałtem ściągnąć na siebie uwagę, powykręcała i wypaczyła wszystkie architektoniczne i ornamentacyjne części budynków, aż przeszła w dziwactwa barokowe i rokokowe; rzeźba poszła w też ślady i zostawiła nam legioni Świętych w konwulsjach, spazmach, z powykręconymi członkami, dokazujących na swych postumentach takich sztuk łamanych, do jakich nie każdy linoškok byłby zdolny.

Ten sam kierunek objawił się i w malarstwie zaraz na początku renesansu. Wiadomo, że najwyższą sztuką jest takie pokonanie technicznych trudności, żeby wysiłku widać nie było. Ogół profanów zwykle w takich razach sądzi, że nic łatwiejszego, jak „wziąć i zagrać, albo wziąć i namalować” — znawcy tylko wiedzą, ile ten spokój kosztuje i czego jest wart. Człowiek próżny i pyszny nie pozupełnia na uznaniu znawców, jemu potrzeba podziwu tłumów, dlatego puszcza się na sztuczki poniżające sztukę, kaleczące dzieło jego, co więcej, zmieniające zupełnie jego charakter.

Artysta taki maluje lub rzeźbi nie dlatego by w zewnętrzną szatę ubrać piękno, które w sercu nosi, lecz dla tego jedynie, żeby się pochwalić; do tego jednego celu kieruje wszystko. Otóż kiedy artysta wybrał sobie temat religijny, ale pojął go po ludzku, zastosował do swego wiadomisie i upodobania, często arcypoziomego; kiedy nadto

postawił sobie za cel główny popisanie się, zwyciężenie przeciwników, ściągnięcie uwagi i zyskanie oklasków ogółu, to już łatwo domyśleć się, co pozostało w dziele jego z piękna religijnego, jakie w danej postaci lub wypadku miał przedstawić. Zwykle nic, albo bardzo mało zostało. Owszem, zwykle szwankowało dzieło sztuki i pod względem piękna, bo jak nie wolno obrazu tworzyć z celem wyłącznym uczenia, moralizowania, propagandy pewnych pojęć — gdyż na tem zaraz ucierpi artystyczna jego strona — tak samo nie można tworzyć dzieł sztuki dla popisu, bo często przestanie ono mieć cokolwiek z nią wspólnego, a zawsze mniej lub więcej szwankować będzie.

Przykładów mógłbym mnóstwo przytoczyć, — poprzedstanę na kilku, a zacznę od jednego z najgłówniejszych arcydzieł renesansu — od „Sądu Ostatecznego” Michała Anioła Buonarottiego. „Krytykować Michała Anioła! — woła ze zgrozą francuski historyk sztuki i dodaje ironicznie: zapewne nie jest to rzeczą trudną, lecz żeby mieć tę odwagę, trzeba nie mieć przed sobą tego obrazu, napełniającego osłupieniem z podziwu każdą duszę artystyczną”¹⁾. Jest szczególną właściwością naszego wieku, że mając sobie za zaszczyt krańcowy krytycyzm i zuchwałstwo wzgldem Boga i Wiary, bałwochwalczą i niewolniczą czescią boską oddaje ludziom. Wolno na nice przewracać Ewangelię, niewolno krytykować Buonarotti’ego, Goeth’ego, Wiktora Hugo — dlaczego? — Można wszystkich krytykować, byle mieć do tego potrzebne kwalifikacje.

Muszę wszakże uspokoić czytelnika, że nie myślę wcale porywać się z motywą na słońce, ani z moimi skromnemi estetycznemi wiadomościami na krytykę Michała Anioła artystyczną. Jakkolwiek jestem przekonany, że nawet z tego względu omawiany obraz wieleby utracił, nie z czysto religijnych wypływały pobudek, że gdyby twórca jego chciał oddać piękno tej rodzaju ludzkiego dziejowej chwili, nie zaś piękno tylko ludzkiego

¹⁾ Charles Blanc. „Hist. des peintres de toutes les écoles». Ecole florent. „Mich. Ange“.

ciała, byłby stworzył niezrównane arcydzieło, schowam wszakże te uwagi dla siebie — „nic to albowiem do rzeczy nie przyda“ — i zajmę się tylko śledzeniem, o ile Bounarotti odstąpił od myśli religijnej, mając wyłącznie artystyczną stronę, a raczej chęć popisu na celu.

Niema z pewnością tematu bardziej wspaniałego i wdzięcznego dla chrześcijańskiego artysty nad sąd ostateczny; owszem jest to przedmiot tak ogromny, że tylko pierwszorzędny geniusz mógłby mu należycie podołać. W wyobrażeniach ogółu, sąd ostateczny zawsze się przedstawia, jako dzień straszliwy, dzień kaźni i potępienia, a zatem przekonaniem poszli malarze; wszystkie, bez wyjątku, tej treści obrazy i rysunki jakie widziałem, przeważną, jeśli nie wyjątkową uwagę, zwracają na ukaranie odrzuconych. Zapewne, będąc grzesznymi, wszyscy aż nadto mamy racyi do obawiania się sądu ostatecznego i przedstawiania go sobie jako „*dies irae, calamitatis et miseriae*“, ale ostatecznie takie wyobrażenie jest podmiotowem tylko; w rzeczywistości będzie i to, ale i coś więcej jeszcze. Sąd ostateczny to dzień sprawiedliwości, a sprawiedliwość nietylko karze złych, ale i wynagradza dobrych; będzie więc ten dzień wielką chwilą ostatecznego zwycięstwa prawdy i sprawiedliwości, dniem miłości i szczęścia, i dla tego jeżeli ze względu na nasze grzechy mamy rację obawiać się go, to znowu każde serce sprawiedliwe może i powinno z autorem Apokalipsy pragnąć go i pożądać, i jak on woła — „*przyjdź Panie Jeżu*“ — przyjdź rychło — przyjdź zaraz.

Otóz chwila wymierzenia sprawiedliwości, dzień rozrachunku z ludzkością całą i zamknięcie jej smutnych dziejów jest dramatem tak przejmującej treści, że wyższej nad nią z pewnością nie będzie nigdy, a zarazem motywem do obrazu religijnego najwdzięczniejszym. Patrzmy tylko. Oto u góry w chwale wielkiej i majestacie zasiadł „*Syn człowieczy*“ — piękny, jaśniejący, potężny — nad Nim krwawo świeci „*znak Syna człowieczego*“ — Krzyż, miłość jednych, nienawiść drugich. Obok Niego N. Panna, Apostołowie i Święci, którzy wraz z Nim świat sądzić będą, a u góry tłumy duchów skrzydlatych w milczeniu i skupieniu przy-

patrują się temu, co się dziać będzie. Przed Zbawicielem rozwinięło się „mnóstwo którego nikt nie mógł porachować”, cała ludzkość zbawiona. Oto stoją w purpurze męczeńskiej tłumy płci obojej; narzędzia męki przy nich, a „palmy w ręku ich”; — przy nich blaskiem liliów świeczą dziewczice i wszystkie serca czyste; tam widać zahartowane w pracy koło winnicy Bożej postaci żarliwych biskupów i kapłanów, tam surowi z siwemi brodami pustelnicy, tam poważne i wstrzemięźliwe wdowy, umartwieni i rozmodleni zakonnicy, tam miliony milionów prostaczków, ubogich duchem a prawych i pokornych sercem. I oto zwrócił się do nich wszystkich Bóg ich i Oblubieniec ze słodkimi słowami: „pójdzie wybrani Ojca mojego, posiadźcie Królestwo, które wam jest zgotowane od wieków”. I wyciągnął ku nim miłośne ramiona, a oni wybiegli ku Niemu sercem i duszą całą i u warg Jego zawiśli. „Pójdzie” powiada, — więc ruszyli, i idą, i końca niema tego pochodu. Idą i nucą pieśń tryumfu i szczęścia. — Idą i śpiewają: „Wesoły nam dziś dzień nastął, którego z nas każdy żądał” — a pieśń ich wezbrała jako szum wód mnogich, i grzmi, nad nimi potężniej od gromu i od huku fal oceanowych i rozradował się od niej świat cały i zadrzał w podstawach swoich, a słońce, księżyc i gwiazdy wszystkie odpowiadają niby echo radośnie — Alleluja! Alleluja! A kiedy pierwsze szeregi nikną w przeszroczu, bliższe ze częścią i miłością schylają się przed mówiącym do nich Chrystusem, najbliżsi zaś ziemi patrzą w przechodzie z rozmaitem w twarzy uczuciem na inne tłumy, które zapadają w noc ciemną i przepaść bezdenną. Spadają oni w „ogień zgotowany dyabłu i Aniołom jego” — w twarzach wstyd, ból, rozpacz i nienawiść, a karą ich największą nie pioruny, co nad nimi w czarnych chmurach migocą, nie krwawe języki piekielnego ognia, które już ich z dołu sięgają, ale to, że Ten w górze „najpiękniejszy z synów ludzkich” nie patrzy na nich, że miłość się od nich odwróciła i słońce zagasło na wieki.

Taką jest treść, a każdy malarz, gdy się w nią dobrze w myśli, pozna, że bez żadnych ubocznych wzglę-

dów, bez żadnych zamiarów popisania się, na każdym calu olbrzymiego płotna artysta ma takie zadanie, że wszystkie bez wyjątku zasoby jego geniuszu i wiedzy, nietylko mają pole niezrównane do pokazania się, ale możeby nawet nie wystarczyły. W rzeczy samej w tym temacie można rozsypywać wszystkie perły malarstwa, wszystkie jego środki mogą tu być zużytkowane — rysunek koloryst, perspektywa, światłocień, kompozycja — w nieskończonej prawie rozmaitości.

Weźmy dla przykładu samo tło tylko. Światło u góry, chmury w najrozmaitszem oświetleniu, od jasnych w górze do piorunowych, krwawym piekielnym ogniem oblatanych u spodu, w oddaleniu błękit w rozmaitem natężeniu do ciemnego lazuru. Jeżeli Chrystus Pan jaśnieje majestatem, pięknością i potęgą, to N. Panna, Apostołowie i Święci i cały tłum zbawiony dają możliwość oddania nieskończenie rozmaitej gamy twarzy pięknych, szlachetnych, dobrych, a przytem najrozmaitszemi przejętych uczuciami — niewinności, szczęścia, miłości, tryumfu, spokoju, powagi, pewnego przestrachu i zdziwienia w patrzących u dołu na strąconych potępieńców.

Przeciwnie, potępieni nietylko dają możliwość przedstawienia przeróżnych uczuć negatywnych, ale i całej brzydoty moralnej. Artyści zwykle o tem zapominają i malują tylko w kontorsyach rozmaite, często piękne nawet ciała. Powinniby pamiętać, że potępieni, to przedewszystkiem nie są ludzie cierpiący, ale źli: są to zbóje, złodzieje, rozpustnicy, pyszni, nienawidzący, egoisci — ten więc ich charakter należałoby najbardziej napiętnować. Jeśli do nieba idzie piękno i cnota, to do piekła pójdzie brzydota i grzech. Cała owa zapadająca się do otchlani tłuszczu wraz z satahanami, powinna robić wrażenie, że зло i grzech idzie tam, dokąd mu właśnie iść trzeba. Rozmaitość szat, a w skutek tego i kolorów, nieskończona. Białe suknie dziewczic, togirzymskie dawnych Świętych, palmowe płaszczce i kozie skóry pustelników, habity zakonników, pontyfikalne stroje biskupów, szare świty ubogich, pancerze i hełmy, chorąg-

wie, wieńce, kwiaty, narzędzia męki, — możnaby nawet do pewnego stopnia uwzględnić i nagość u potępionych, boć ona w sensie kościelnym właśnie przystoi, (byle bez obrażenia przywoitości), nędzy, cierpieniu i lotrostopu. Co tu efektów kolorystycznych! Ile zaś pola dla rysunku, perspektywy światłocienia, to już każdy malarz z łatwością sobie wyobrazi.

Tak więc artysta przedstawiający Sąd ostateczny ma do wyboru niezmierną moc wszelkich piękności artystycznych, ale żeby ten obraz był rzeczywiście religijnym, powinna z niego widnieć idea religijna, której dzień ten będzie spełnieniem, to jest ostateczny tryumf sprawiedliwości Bożej w nagrodzeniu dobrych i ukaraniu złych. Dlatego jednak by idea ta, jak światło od świecy, biła z obrazu, trzeba żeby była pierwej w duszy artysty, żeby on sam ją poznął, rozważył, rozmiłował się w niej i rozgorzał dla niej; inaczej obraz będzie tylko zimną kombinacją, będzie służył ubocznym celom, nie idei religijnej, bo to darmo — co nie płonie, nie zapali, co nie świeci, nie oświeci. Trzeba, żeby pierwszą pobudką i pierwszym celem artysty w danym razie było oddanie tej myśli — reszta sama przyjdzie¹⁾.

Michał Anioł namalował swój Sąd Ostateczny nie dla pobudek religijnych. Bardzo być może, a nawet pewny jestem, że genialny artysta wierzył po chrześcijański; z ogłoszonej jego korespondencji widać, że myślał o śmierci i bał się sądu Bożego, a jednak wielkie jego dzieło nie wypłynęło mu z duszy przejętej na wskroś wielkością tej ostatniej chwili w dziejach ziemi. On utworzył je w celach rywalizacyjnych, chciał się popisać, pokazać co umie, zaćmić rywaliów i w tym obrazie, jak zapewnia Vasari, zamierzył wykazać swe rysunkowe i anatomiczne wiadomości, przed-

¹⁾ Może mi kto zarzuci, że daleko łatwiej opisać, niż namalować, że natura malarstwa inną jest, niż słowa i nie można tak wszystkiego namalować, jak się opisuje. To prawda. Nie sposób odmalować pieśni, ruchu — ale za to jest forma, kolor, przestrzeń, czego słowo nie posiada. Więc jedno wynagradza się drugiem.

stawiając ciało ludzkie we wszelkich możliwych pozycyach¹⁾). Prawda, że z zadania swego, jak znawcy utrzymują, wywiązał się po mistrzowsku, że wszyscy artyści współcześni patrzyli na jego obraz *con 'stupore e maraviglia*, był to jednak w rzeczywistości genialny „majster-sztyk“, ale nie obraz religijny. Niewiem czy religijnego ducha zgoła już tam niema, ale czysto ludzkie, światowe a nawet pogańskie naleciałości tak zaciemniają i zakrywają pierwiastki religijne, że papieże, pozostawiając ten obraz od trzech wieków na miejscu, pomimo radykalnie zmienionych pojęć o sztuce religijnej, dają bezwątpienia przykład niezwykły tolerancji i poszanowania dla artystycznego geniuszu i cennej dawnych czasów pamiątki.

Bounarotti wybrał sobie drugą surową stronę sądu ostatecznego, to jest ukaranie grzesznych. Nic przeciwko temu mieć nie można, bo ten przyszły wypadek jest dogmatem wiary, ale sposobowi w jaki to uskutecznił, ze strony chrześcijańskiego pojmowania rzeczy, nie jedno można zarzucić. Więc najpierw Chrystus Pan przedstawiony tam jest w akcie rzucania piorunów na grzeszników. On podniósł się, jakby ich przeklinał i wypędzał osobiście, pełen gniewu i grozy. Niaraz zdarzało mi się spotykać ze zdaniem lepszych znawców ode mnie, że ten Chrystus to nie Bóg — człowiek chrześcijański, ale raczej *Jupiter tonnans*. Piszę się na to zupełnie. To nie jest Sędzia ludzkości, jak go Ewangelia maluje — pocóż On sam miał rzucać się, piorunować, miotać jak egzekutor sprawiedliwości i jej sluga, On wszechpotężny, On Bóg? Dla Niego dosyć, że wyrok wyda na potępiących i odwrócić się od nich; wymiatanie i pasowanie się osobiste nie licują ani z powagą, ani z potęgą Jego.

Tak też tę scenę opowiada Ewangelia: „Tedy rzecze i tym, którzy po lewicy będą: Idźcie odemnie przeklęci w ogień wieczny, który zgotowany jest dyabłem i Anio-

¹⁾ «I'intenzione di questo uomo singolare non ha voluto entrare in dipingere altro, che la perfetta e proporzionalissima compositione del corpo umano ed in diversissime attitudini. (Vite—Michelang. Buonarotti).

łom jego... I pójdu ci na mękę wieczną, a sprawiedliwi do żywota wiecznego¹⁾). Jakże daleko bardziej po chrześcijaństku zrozumieli Chrystusa Sędziego niektórzy z poetów w utworach swoich! Zwycięskiemu np. wodzowi przewrotnego socjalistycznego w „Nieboskiej komedyi“ ukazuje się Chrystus oparty na Krzyżu, w cierniowej koronie i patrzy na niego, a Pankracy wzroku tego znieść nie może i od niego ginie. „Położ mi dlonie na oczach, krzyczy przerażony, zadław mi pięściami żrenice, oddziel mnie od tego spojrzenia, co mnie rozkłada w proch... widzę wciąż, daj mi choć odrobinę ciemości!“

Kiedy tak na obrazie Michała Anioła, Chrystus gniewa się i piorunuje, całe otoczenie, wszyscy Święci, sama nawet N. Panna są przerażeni i drżą ze strachu. Według mnie jest to zupełnie mylne i niechrześcijańskie pojmowanie sądu strasznego. Że my ludzie śmiertelni i grzeszni, teraz ze strachem o tem myślimy, to rzecz naturalna, ale czegóż mają bać się i drżeć Święci i zbawieni w dniu onym? Słowa kościoelnego hymnu: *quantus tremor est futurus, quando iudex est venturus*²⁾ nie do nich się stosują. Oni tylko co usłyszeli zapewnienie szczęścia wiekuistego, tylko co im powiedziano: „Pójdzie błogosławieni Ojca mego, otrzymajcie Królestwo wam zgotowane od założenia świata“; więc są spokojni i szczęśliwi.

Ależ widok tylu ludzi, potępionych na męki straszliwe bez ratunku, czyż nie może i nie powinien przerazić sprawiedliwych nawet? Stanowczo nie — i tu właśnie najbardziej może widoczna jest różnica, między ludzkim a chrześcijańskim pojmowaniem rzeczy. My grzeszni sami obciążeni ciałem, podlegli wrażeniom nerwowym, a co najwięcej niezdolni do utrzymania przed oczyma ciągle i w całej rozciągłości ohydy grzechu i zupełniej słuszności kary, my możemy się przerażać, i nawet widząc cierpienie, a nie widząc jego powodu, współczuć cierpiącym, choć winnym. Wtenczas będzie inaczej. Wówczas wszyscy będą mieli przed

¹⁾ Mat. XXV. 41, 46.

²⁾ Jaki to strach będzie, gdy przyjdzie sędzia...

oczyma dokładny stan duszy każdego i zupełną odpowiedniość nagrody lub kary, wtenczas w całej wspaniałości ujawni się sprawiedliwość Boża, a ta sprawiedliwość jest równie świętą, doskonałą i pożądaną, jak każdy inny przyimiot Boży, — dobroć, opatrznosć, miłość, zatem jak, wszystko co Bóg robi, napełnić ona może dusze Świętych tylko radością, uznaniem, szczęściem. Owszem, Bóg nie karzący grzesznych nie byłby Bogiem, a za to że ich karze, sprawiedliwi kochać Go będą coraz więcej, dlatego zaś że złych potępi, cieszyć się będą i tryumfować. Przynajmniej, że zawsze mnie oburzało to pełne uprzejmości usposobienie dla złego i złych, jakie obecnie w sercach chrześcijańskich nawet panuje, którym się zdaje, że to jest właśnie chrześcijańska miłość bliźniego.

Wiek nasz szczególną troskliwością otoczyły grzeszników i to nie pokutujących i nieżałaujących, a poczucie sprawiedliwości, różnica między złem a dobrem tak się zatarła, iż wielu wierzących nawet oburza się na samą myśl, że obok świętych i cnotliwych, nie zasiądą do godów Baranka rozpustnicy, krzywoprzysiężcy, krzywdziciele, którzy nigdy nie myśleli przed śmiercią o pokucie i żalu. Nie, tak nie będzie. Dzień sądu będzie dniem sprawiedliwości obustronnej i gdy cnotliwi zobaczą, że nareszcie długie ich czekanie skończyło się, że wszelkie łotrostwa zostaną odkryte i ukarane, doznają uczucia zadowolenia i radości, bez której szczęście ich nie byłoby może zupełnie. W Apokalipsie czytamy, że kiedy trzeci Anioł wylał swoją czaszę gniewwu Pańskiego na rzeki i źródła, zamieniły się one w krew. „I słyszałem Anioła wód mówiącego: Sprawiedliwyś jest Panie, któryś jest i któryś był. Święty, któryś to osądził, iż krew świętych proroków wylali i dałeś im krew pięć, bo godni są. I słyszałem drugiego od ołtarza mówiącego: tak Panie Boże wszechmogący, prawdziwe i sprawiedliwe sądy Twoje“.

Gdy potem zginął i zapalił się „Babylon wielka nieruchomości“ pijana krwią Świętych, gdy na niej spełnił się wyrok: „Oddajcie jej, jako ona wam oddawała, a wdwójnasoń dwójako oddajcie wedle uczynków jej“, gdy aż do

nieba podniósł się „dym mąk jej na wieki wieków“, płakali nad nią kupcy i książęta ziemscy i popiołem głowy swoje posypywali, ale Księga święta powiada: „Rozraduj się nad niem Niebo i święci Apostołowie i Prorocy, iż Bóg osądził sąd wasz z niego (z miasta) — i autor jej dodaje: „potem słyszał jakoby głos rzeszy wielkich na Niebie mówiących: Alleluja, zbawienie i chwała i moc Bogu naszemu jest, iż prawdziwe i sprawiedliwe sądy Jego, który osądził wszetecznice wielką, która popsuwała ziemię wszeteczeństwem swem i pomścił się krwie sług swoich z rąk jej. A powtórę rzekli Alleluja“.

Tak, sprawiedliwi cieszyć się i tryumfować powinni, widząc potępienie grzesznych; a ile wspaniałych scen natręczy się z tego powodu wyobraźni artysty! Tu męczennicy okazują Sędziemu swoje rany, a wskazując na prześladowców mówią do Niego słowami Apokalipsy: „Pomścij, Panie, krew naszą na nich“; tam święte dziewczęcia odwracają przeczyste oblicza i skrzędźnie ogarniają białe szaty swoje, by się nie skałyły dotknięciem szpetnych, w kale występu uwalanych ropustników. Obok wstrzemieżliwi pustelnicy ze wstrętem patrzą na opasłych i obrzmiałych żarłoków i opojów; dalej Apostołowie i ich naśladowcy, świadczą przeciwko fałszywym nauczycielom i samozwańczym prorokom; pokorni i ciszy wznoszą się wysoko nad zarozmiałyimi a pysznymi głupców, wszyscy zaś grzesznicy stoją zmieszani, zawstydzeni, przerażeni, zrozpaczeni, wściekli, bliźniący i zapadający się w ciemności wiecznic; a miłujący sprawiedliwość człowiek patrzy na taki obraz z ulgą w sercu i powtarza słowa św. Jana: „przyjdź Panie Jezu!“

U Michała Anioła zupełnie inaczej; tam sprawiedliwi w strachu, a potępieni lecą jak liście z drzewa, w najrozmaitniejszych pozycjach, krzycząc i wrzeszcząc i cała ta scena straszliwa wygląda tak, jakby *Jupiter tonans* wpadł w gniew na pewnych ludzi i rzucił na nich pioruny, a cały Olimp drżała ze strachu, patrząc na jego furyę.

Przechodzę teraz do stron tego obrazu zupełnie już pogańskich w tak wysokim stopniu, że dla każdego są widoczne; są niemi nagość i mitologiczne postacie. Nagość

w religijnym zwłaszcza obrazie i to tak zupełna i bezwzględna jak u Bounorotti'ego, jest rzeczą tak zupełnie przeciwną chrześcijańskim pojęciom, tak niezgodną z duchem i tradycyami sztuki religijnej, że chyba tylko mała liczba zapalonych malarzy, którym anatomia i skurcze świat cały zasłoniły, mogłyby mieć jakieś dla omawianego błędu tłumaczenie. Dlatego nie rozszerzam się nad tem, również jak nad niewłaściwością wprowadzenia do Sądu ostatecznego Charona i Styksu, zaznaczam tylko powyższe rzeczy, jako dowód i przykład, do jakiego stopnia w owe czasy, chrześcijańskie pojmowanie sztuki religijnej osłabło, a wzmogły się wpływy pogańskie, kiedy podobne usterki znaleźć się mogły w obrazie zdobiącym domową kaplicę papieską.

Powiedziałem wyżej, że skrzywienie myśli religijnej odbiło się zawsze nawet na stronie czysto artystycznej obrazu i tutaj to samo się stało. Gdyby Michał Anioł zamiast nieszczęsnej myśli popisania się i zgnębienia przeciwników, malował swój „Sąd Ostateczny“ przejęty wszystkimi jego pięknościami i całą grozą dnia tego, niechybnie zamiast podziwu i uniesień nad doskonałością rysunku (co na religijny obraz za mało) stworzyłby arcydzieło pod każdym względem. Założyć tylko trzeba, że nie głęboka, piękna i wieczna myśl Ewangelii, ale liche ziarno czasowych rywalizacji padło na tę glebę genialną.

Wdałem się w zbyt długą analizę dzieła Michała Anioła, więc by nie być zbyt rozwlekłym, poprzestanę już na wzmiance o dwóch tylko przykładach. Kto był w akademii sztuk pięknych w Wenecji, z pewnością zauważał obok Assunty arcydzieła Tycyana, po prawej stronie obraz Tintoretta, któryby mógł być także arcydziełem bez zarzutu, gdyby nie ta nieszczęśliwa chętna popisywania się. Mówię „o Cudzie św. Marka“. Chrześcijański niewolnik, leżący w śmialem skróceniu, bo głową do widza, nogami wgłęb obrazu, jest męczony za wiarę gdzieś między muzułmanami (co prawda zupełnie po wenecku wyglądającymi). Na wzniesieniu siedzą sędziowie, a oprawca z najwyższym zdumieniem pokazuje im pokruszone przez niewidzialną potęgę narzędzia męki. Nie można dość napatrzyć

się tej scenie, taki tam wszystko piękne, tyle ruchu i życia, taki koloryt, taki rysunek! Cóż kiedy cały efekt psuje sprawca cudu — ten, który skruszył młoty i żelaza, sam św. Marek. Artysta przedstawił go spadającego z góry, a chcąc wykazać swą biegłość w rysunku, namalował go w powietrzu nad niewolnikiem i zupełnie prawie do niego równolegle, tylko w odwrotnym kierunku. Widz spostrzega na pierwszym planie dwie nogi, dalej masę owiniętą w zielone szaty, niezmiernej wielkości księgu pod pachą, rozwianą brodę, czerwone nozdrza, jakieś plamy cielisto-czerwone i włosy. I cały obraz zepsuty, bo jakie można odnieść, nie powiem religijne, ale nawet estetyczne wrażenie, wobec tej dziwacznej postaci spadającej gdzieś z ramy? To też odchodzi się od obrazu, ruszając ramionami i znowu żałując, że zamiast uczucia religijnego, padały na serca artystów błahostki i małostki podrażnionej a wybujałej miłości własnej.

Drugim przykładem, który przytoczyć chciałem, jest fresk Michała Anioła w kaplicy Sykstyńskiej: „Pan Bóg oddzielający światło od ciemności“. Przedstawił w niej malarz Boga, jak zwykle w postaci starca, unoszącego się w przestrzeni, a narysowanego w bardzo śmiały skurczu. Żeby się jednak popisać, na tym samym obrazie, tęż samę postać przedstawił ze strony odwrotnej. Rzeczywiście figura ta zadziwia doskonałym rysunkiem, trudniejszym jeszcze niż pierwszej postaci, ale za to, kto nie wie, co to ma być, nie może sobie zdać sprawy, co znaczy ta postać uciekająca w głąb. Kto zaś wie, może mieć dowód naoczny do jakich niemożliwych dziwactw prowadzi w sztuce religijnej zerwanie z tradycją, a puszczenie wodzy własnej samowoli i chęci popisu.

Kiedy mówi o chęci popisu, tak rozwiniętej u malarzy Odrodzenia, oczywiście nie można pominać pola, na którym ona najczęściej lubiła się rozwijać t. j. nagości. Jak teraz malarze nie mogą nacieszyć się „plain air’em“ a dla uwydartnienia dostrzeżonego gdzieś szczególnego refleksu, gotowi cały obraz namalować, o nic w nim więcej nie dbając, tylko o ten refleks, tak owoczeńi nie mogli nasycić się

malowaniem nagości. Rzecz to zresztą dość zrozumiała. Kiedy sztuka zwróciła się do studyów antyków a przedewszystkiem natury, kiedy niby z pieluch i powijaków krępujących, otrząsnęła się z niedołężnego i wadliwego rysunku epoki przedrenesansowej, kiedy poznala się bliżej z pięknością ciała ludzkiego, nic dziwnego, że się w niem rozkochała i że z próżnością młodzieńczą, na każdym miejscu, potrzeba czy nie, — popisywała się ze swoją anatomiczną znajomością.

Dlatego widzimy w owej epoce nagość wszędzie, nawet w sztuce religijnej, i dla ludzi nieobeznanych z dziejami sztuki, jest rzeczą zupełnie niezrozumiałą, dlaczego ten Apostoł (w Assuncie np.) bez żadnej potrzeby ma jednę nogę całkiem prawie nagą; dlaczego ci wyznawcy chodzą rozchełstani, jak pijane włóczęgi, Aniołowie porozbierani jak do kąpieli, Święte wygorsowane niby florenckie lub wełeckie panny z XVI wieku. Wszystko to robiło się dla pokazania, że się umie narysować nogę w trudnym bardzo skurczu, że podskórna anatomię posiada się doskonale.

Jako przykłady z setek tysięcy, przytoczę bardzo zresztą piękny obraz Giuli Romano: „Ścięcie św. Cecylii“, a drugi przesławna „Komunię św. Hieronima“, przez Dominichina. Święta Cecylia, pełna niewinności dziwnego uroku i piękności, klęczy i modli się, rozłożywszy ręce, za nią stoi olbrzymi kat z mieczem podniesionym do ściacia. Kat ten, oprócz przepaski na biodrach, nic więcej niema na sobie. Nagie jego ciało, pokryte pagórkami muskułów, których dokładnością mistrz widocznie chciał się popisać. I znowu ta chętna popisu popsuła pięknę dzieło sztuki. Otóż najpierw ten nagi i ogromny mężczyzna, wobec tej pięknej, czystej postaci dziewczęcej, bardzo razi zmysł chrześcijański. Mybysmy nigdy nie pozwolili, by wobec kobiety uczciwej, szanowanej, czystej, stanął mężczyzna tak brutalnie nagi, a cóż dopiero wobec Świętej i to tak anielsko czystej i wzniósłej, jak św. Cecylia. Niechby stał koło niej tygrys, lew, niechby ją otaczały koła i stosy, ale nie nadzy mężczyźni. Gdyby nawet było tak w rzeczywistości, należałoby malarzowi w obrazie rachować się z tem uczu-

ciem i z tym względem. Zdaje mi się także (choć to może moje osobiste wrażenie), że to ciało przedstawiające powierzchnię bardzo niespokojną, niby morze wiatrem wzburzone, źle licuje z pogodną twarzą Świętej i spokojnemi liniami fałdów i płaszczyzn jej sukni.

W „Komunii św. Hieronima“, Święty ten jest przedstawiony całkiem nagi, klęczący u stóp ołtarza i przyjmujący z rąk kapłana świętą Hostię. Byłem zawsze gorącym wielbicielem — ze względów artystycznych — tego prześlicznego obrazu, ale od pierwszego spojrzenia postać nieubrana Świętego, była dla mnie tonem fałszywym i kamieniem obrażenia. Bo i doprawdy, czy jest choć jeden, nie powiem katolik, ale jakkolwiek ucywilizowany człowiek, który mógłby na chwilę przypuścić, by ktoś tak stary, tak umartwiony, tak surowy, jednym słowem taki święty kapłan jak Hieronim, miał odwagę wejść nagi do kościoła wśród kapelanów i kobiet, i tak klęknąć do Komunii? Myśl podobna byłaby tak dziką i wstrenną zarazem, że nikt jej z pewnością na chwilę do głowy nie przypuści; a jednak moda i chęć popisu kazała zacnemu Dominichinowi popełnić taką potworną niedorzeczeństwo, deptać tak szkaradnie prawdę historyczną. I znowu trzeba żałować, że złe ziarno padło na dobrą glebę i zły owoc przyniosło.

Nie dla samego jednak tylko popisu nagość rozgościła się w obrazach za czasu Odrodzenia i później — wprowadziła ją jeszcze zmysłowość. Jako ulubiony przedmiot pastwienia się w ten sposób nad pamięcią nawróconej grzesznicy, była św. Maryja Magdalena. Malarze uwzieldi się, żeby w jednej osobie uwidocznić teraźniejszą czystość i pokutę wraz z dawniejszą rozwiazłością. Myśl to arcyzabawna, ale dlatego właśnie „elle a parfaitement pris dans les demicrâelles“ (Veuillot) i powstały tysiące wizerunków rozebranej kobiety z napisem: „Magdalena“. Autorom ich do głowy nigdy nie przyszło, że człowiek żałujący szczerze za jakieś wybryki, unika nawet ich cienia, brzydzi się ich wspomnieniem — i malowali pokutującą Magdalenę tak, jak ona nawet w czasie grzesznego swego życia nie chodziła.

Brak odzienia przedstawiał w wyobrażnii tych panów dawne grzechy; dyscyplina, grota, książka i trupia głowa wyobrażały pokutę. Zapomnieli zupełnie, że wyobrażenie czegoś w dziele sztuki za pomocą tylko podpisu, symbolu, znaku umówionego, jest przyznaniem się do bezsilności — to też nie było w tych obrazach pokuty ani nawrócenia, były piękne damy w takim stroju, w jakim „nie bywają nigdy przez mężczyzn widziane“.

Jeszcze zresztą było pół biedy, kiedy Magdalenę malował taki Corregio, Battoni, Furini. U pierwszych dwóch widzimy bardzo piękne kobiety, które zapewne chowając się od gorąca, pokładły się w cieniu drzew lub grot, rozłożyły się bardzo wygodnie i czytają — co? Coś niezbyt smutnego, bo twarze pięknych czytelniczek pogodne (zwłaszcza u Corregia), a że tam przy nich leży trupia głowa i dyscyplina, to już tylko dla ekscentryczności, bo nie widać żeby na pierwszą szczególną zwracały uwagę, lub używały drugiej. Furiniego Magdalena jest śliczną młodą panienką, którą jakieś gbury obdarły do nitki i wrzuciły do ciemnej pieczary, więc jęczy tam i lamentuje biedaczka — i ma racyę; pozycja rzeczywiście szpetna, wyjść trudno, a choćby i można było, to jak się ludziom pokazać!

Jeszcze jednak, powtarzam, takie Magdaleny, pół biedy, cała bieda to te nowsze ladacznice obnażone, które wprawdzie klęczą i ręce składają, ale twarz ich obmierza i oczy bestyalskie, choć nad niemi malarz równie jak one zezwierzęcony, napisał „Magdelene“. Takie malowania, logiczny skutek dawniejszego kierunku, tylko obrzydzenie i wzgarde obudzić mogą w duszy chrześcijanina; to też „non ragioniam di loro“, powiem jak Dante, tembardziej, że gdzie indziej szerzej rozpisałem się o znaczeniu nagości w sztuce.

III.

Charakter Aniołów w Piśmie św. — Artyści przedrenesansowi przedstawiają ich zgodnie z nauką wiary. — Renesans zapomina o ich rzeczywistej naturze. — Przerabia na ludzi, wprowadza nagość. — Aniołowie jako dzieci — jako karykatura — kilka przykładów. — Charakter śmierci i pomników grobowych u pagan i chrześcijan. — Niezmienna między nimi różnica. — Przykłady.—Zakończenie.

Bezwarunkowi zwolennicy Odrodzenia jak np. Graus¹⁾ utrzymują, że wszelkie skargi na spoganie sztuki tej epoki, zwłaszcza religijnej, nie mają żadnej podstawy; owszem, ta ostatnia z nową siłą i niewidzianym dotąd przepychem rozwinęła się, a pomawianie sztuki pogańskiej o jakikolwiek wpływ i wkradanie się do chrześcijańskiej jest zupełną kalumnią.

Dowodziłem, i jak mi się zdaje, dowiodłem, że było inaczej, że spoganie sztuki zaczęło się rzeczywiście w epoce renesansu i kilka kierunków, w jakich się ono odbywało, wskazałem. Prawda, że przyczyną tego nie były wyłącznie zabytki sztuki pogańskiej; owszem, przeważnie tu działały pojęcia i zasady, jakie się wówczas coraz bardziej rozszerzały, nie da się jednak zaprzeczyć, że i sztuka pogańska bezpośrednio przyczyniła się do takiego obniżenia poziomu sztuki religijnej. Żeby się o tem przekonać, najlepiej będzie przypatrzyć się niektórym szczegółom; właśnie o dwóch takich obszerniej nieco wspomnieć zamierzam, a najpierw o sposobie przedstawiania Aniołów.

Rozum nic mieć nie może przeciwko temu, żeby jań-

¹⁾ „Die Katolische Kirche und die Renaissance“.

cuch istot coraz doskonalszych, zaczęty na ziemi, kontynuował się dalej i kończył aż u stóp tronu Bożego; owszem wszystko przemawia za tem, że człowiek, złożony z materii i ducha, stoi pośrodku stworzenia: na końcu materii a na początku ducha, który po za ziemią coraz doskonalszy wznosi się coraz wyżej i wyżej. O istnieniu jednak istot duchowych, doskonalszych od człowieka, za pomocą samego rozumu nic pewnego dowiedzieć się nie możemy. Objawienie tylko upewnia nas, że w samej rzeczy są Aniołowie i ono też podaje rozmaite dane o ich naturze i stosunku do człowieka. Oczywiście, chrześcijanin przyjmujący Objawienie, jako prawdę od Boga pochodząą, wierzy w istnienie Aniołów i powinien ich przedstawiać sobie tak, jak o nich Księgi święte mówią.

Otóz w Piśmie św. duchy te występują bardzo często, ale zawsze w charakterze jednakowym, bez względu na rozmaistość autorów a także czasu i miejsc, w jakich Księgi jego powstały. Nigdy nie spotykamy w nich rozmaitych bredni, zgoła z naturą duchową niezgodnych, które się wkradły do poezji europejskich narodów z podań muzułmańskich czy też pogańskich. Nigdzie tam niema naprzekład cekliwych a tak niedorzecznych romansów między Aniołami i córkami ziemi, owszem zawsze i wszędzie w Biblii są oni duchami dobrymi, w naturze swej doskonałymi, od ludzi niezmiernie wyższymi naturą, wolą, rozumem, świętością. Zawsze im towarzyszy wielka powaga, czystość doskonała, wielka piękność, mądrość i moc.

To też wywierają potężne wrażenie na tych, którym się ukazują. Daniel gdy ujrzał Anioła, upadł na twarz, a gdy go ten podniósł, stał „drżąąc”; tak samo św. Jan w Apokalipsie. I nic dziwnego. Jeżeli ziemska piękność w taki zachwyt ludzi wprowadza, jeżeli geniusz Aleksandra Macedońskiego lub Napoleona tak porywał, że miliony szły za nimi, a tysiące ginęły dla nich, to cóż człowiek czuć może i jak się znajdować wobec tych istot doskonali, patrzących ustawicznie na Boga, otaczających tron Jego, rozpromienionych wiecznym szczęściem, jaśniejących olbrzymim rozumem i niezmierną wiedzą!

Gdzie jest piękno, mądrość, szczęście, tam jest i poezja; to też Aniołowie są poetyczni i pełno miejsc w Piśmie św. tak wysoce artystycznych, że aż proszą o pędzel albo rymy.

Oto przykładów parę. Św. Jan w Apokalipsie widzi Niebo otwarte, stolicę Bożą i Baranka, a przed nimi „rzeszę wielką, której nie mógł nikt przeliczyć, ze wszech narodów i pokoleń i ludzi i języków... przyobleczeni w szatę białą a palmy w ręku ich i wołali głosem wielkim mówiąc: Zbawienie Bogu naszemu, który siedzi na stolicy i Barankowi. A wszyscy Aniołowie stali około stolice... i poklon czynili Bogu mówiąc: Amen. Błogosławienie i chwała i mądrość i dziękowanie, cześć i moc i siła Bogu naszemu na wieki wieków. Amen“.

Kto słyszał wzbierające coraz silniej głosy liczniego chóru, grzmiące coraz potężniej trąby, kotły i instrumenta orkiestry, wstrząsające ścianami i filarami kościoła, gromy kontrabasu i bombardu w organach, gdy w górze unosiły się i rwały gdzieś za obłoki, za gwiazdy i błękitny soprany i tenory, oboje, flety i waltornie, niech sobie wyobrazi ten Majestat niezrównany nieba napełnionego Świętymi i duchami, śpiewającymi Bogu: „błogosławienie i chwała i mądrość — dziękowanie, cześć i moc“ — a jednocześnie, jak kłosy niezmiernego łanu pod tchnieniem wiatru, te wszystkie jasne postacie chylą się i kłaniają przed Siedzącym na tronie i Barankiem — przed słońcem prawdy i dobra, przed Najwyższą Miłością. I oto po tym hymnie wspaniałym, po tem olbrzymiem *unisono*, Anioł otworzył siódma pieczęć „i stało się milczenie na Niebie, jakoby pół godziny“. Wśród uroczystego milczenia, występuje Anioł jeden i „stanął przed ołtarzem mając kadzielnicę złotą i dano mu wiele kadzenia, aby oddał z modlitw wszech Świętych na ołtarz złoty, który jest przed stolicą Bożą. I wstąpił dym kadzenia z modlitw świętych z ręki Anioła przed Boga. I wziął Anioł kadzielnicę i napełnił ją ogniem z ołtarza i rzucił na ziemię i stały się gromy i błyskawice i trzęsienie ziemi wielkie“¹⁾.

¹⁾ Apocal. VII i VIII.

Albo jaki jest wspaniały ten znowu opis Anioła: „I widziałem drugiego Anioła mocnego, zstępującego z Nieba, w obłok obleczonego, a na głowie jego tęcza, a oblicze jego było jako słońce, a nogi jako słupy ogniowe... i postawił nogę swoją prawą na morzu, a lewą na ziemi, i zawała głosem wielkim jako, gdy lew ryczy. A gdy zawała, wymówiły siedem gromów głosy swoje. A Anioł, który regom widział stojącego na morzu i na ziemi, podniósł rękę swoją do Nieba i przysiągł przez żywiącego na wieki wieków... że czasu nie będzie więcej“.

W innym znowu widzeniu św. Jan widział Baranka stojącego na górze Syon, a około niego tłumy tych, którzy „dzievicami są, — a w uścięch ich nie znalazło się kłamstwo i śpiewali jakoby pieśń nową“, której żaden inny oprócz nich śpiewać nie mógł, a głos ich wydał się Apostołowi, „jako głos wielu wód i jako głos gromu wielkiego i jako cytrzystów, grających na cytrach swoich“ — a gdy tak oni śpiewali wiecznie nową pieśń miłości zbliżyła się godzina kary nad Babilonią wielką — „i widziałem drugiego Anioła lecącego przez pośrodek Nieba, mającego Ewangelię wieczną, aby ją opowiadał siedzącym na ziemi i wszelkiemu narodowi i pokoleniu i językowi i ludowi, mówiąc głosem wielkim: bójcie się Pana i cčeś Mu dajcie, iż przyszła godzina sądu Jego“, — godzinę tę coraz bliższą, zwiąstaną coraz inni Aniołowie, aż się w końcu wypełniła przepowiednia.

Nietylko w widzeniach proroczych i objawieniach wszystkie ważniejsze sprawy ludzkie stają się pod przewodnictwem Aniołów, bo i w rzeczywistości, o ile ją znać możemy z Pisma św. i podania, Aniołowie byli sługami i narzędziami Boga w sprawowaniu rządów nad światem. „Izali wszyscy nie są, zapytuje Paweł św., duchowie usługujący, na posługę posłani dla tych, którzy dziedzictwo zbawienia wziąć mogą“. Więc widzimy Anioła strzegącego wrót utraconego raju, Anioł zabija pierworodne Egipcy, by umożliwić wyjście uciśnionego Izraela, później niszczy wojsko Senacheryba rozłożone pod murami Jerozolimy, Anioł przepowiada Danielowi czas przyjścia Mesjasza, po-

ciesza Agarę ginącą z pragnienia na pustyni, przeprowadza młodego Tobiasza i staremu wzrok przywraca, Anioł zwiastuje N. Pannie, że zostanie Matką słowa Bożego, umacnia Zbawiciela w Ogrójcu, wyprowadza Piotra z więzienia, słowem widzimy ich wszędzie występujących w roli szczytnej i szlachetnej jako wykonawców ważniejszych zamiarów Bożych względem ludzi i ziemi; z drugiej strony w stosunku do ludzi, jako istoty wyższe, potężniejsze, a opiekuńcze, otaczające ludzkość tą troskliwością, jaką mocniejsi i lepsi darzą słabych i biednych.

Sztuka przedrenesansowa pojmowała i przedstawiała Aniołów w sposób zupełnie zgodny z pojęciami, jakie o nich dawała wiara. Ogólnym charakterem tych reprezentacji była godność, szlachetność w postaciach anielskich, wielkie poszanowanie dla nich ze strony artystów. Nigdy postać Anioła nie była używaną do jakieś posługi nieodpowiedniej, nie znajdowała się w położeniu niestosownem, nie przyjmowała pozycji nieodpowiedniej wysokiej doskonałości i godności tych duchów szczęśliwych. Jeżeli Anioł kłęczał to tylko przed Bogiem, albo przed N. Panną. Wyjawski rzadkie i specjalne wypadki, jak np. widzenie EzechIELA, Aniołowie zawsze byli przedstawiani pod postacią ludzką, jako piękni młodzieńcy. „Piękność w swoim kwiecie widnieje w postaci Aniołów, powiada Józef de Maistre, jednoczą się w nich wdzięk bez miękkości i moc bez szorstkości. Wieczna młodość świeci na tych twarzach niebiańskich, nigdy oni nie byli dziećmi i starcami nigdy nie będą. Przedstawiano ich jako młodzieńców w początku swej młodości, gdy na ich twarzach przeważa już męskość, ale nie zginęło jeszcze zupełnie podobieństwo niejakie do kobiet, tak że jednocożono w nich piękność obojga płci. Taki sposób zdawał się najwłaściwszym dla przedstawienia bezcielesnych duchów, wiecznie młodych, pięknych i szczęśliwych“. I to był pierwszy warunek konieczny; drugi wynikał z niego — że Aniołowie powinni być zawsze odziani całkowicie, oprócz stóp, które zostawiano boso, bo obuwie jest oznaką chodzenia pracowitego po ziemi, nogi boso

a nie spracowane, były jedną z oznak nadziemskiej natury Aniołów.

Względ ten nakazywało najpierw uczucie skromności, ale i to także, że odkrywając ciało Aniołów, z koniecznością już silniej zaznaczałaby się ich płeć, a zatem osłabiałoby się pojęcie o ich bezcielesności i bezpłciowości. W miarę coraz większego obnażania Aniołów, coraz mniej odpowiadali oni pojęciu chrześcijańskiemu o ich naturze, a coraz więcej stawali się ludźmi. I tutaj jak wszędzie, uwidoczniał się ten, wspomniany wyżej, prąd i kierunek zniżenia wszystkiego i wszystkich do poziomu człowieka, przerabiania Boga, Świętych i Aniołów na czystych i szczerzych ludzi, Nieba na naszą ziemię. Tak samo robili poganie.

W końcu, trzecim koniecznym warunkiem postaci anielskiej były skrzydła, jako oznaka ich natury nieziemskiej, zdolności przenoszenia się łatwego z miejsca na miejsce, jako symbol ich ciągłej gotowości do rychłego spełniania rozkazów Bożych. Istoty mające skrzydła, są na ziemi najlżejszymi, więc też przez analogię obdarzano niemi Aniołów. Zachowywano przytem ten zwyczaj, że skrzydła były duże, tak żeby mogły naprawdę unieść człowieka, gdyby je posiadał. Było to piękniej i logiczniej, niż owe maluśkie skrzydełka, jakie później weszły w modę, a na których najwyżej chyba gołęb耀 mogły się utrzymać.

Nie wchodzę w dalsze, bardzo liczne szczegółły ikonografii Aniołów, bo mi szło o zaznaczenie tylko powyższych cech, potrzebnych do wykazania zmian, jakie zaszły pod tym wzgledem w czasie Odrodzenia i potem. Otóż artyści renesansowi rozmiłowani w nagości i wiecznie się z nią popisujący, zaczęli bez najmniejszej racy i potrzeby skracać odzienie Aniołom i ich samych przerabiać na zwyczajnych młodzieńców z kości i ciała. Zaczęto odkrywać pierś, ręce, nogi, a że przytem trzeba było gwałt zadawać logice, draperie układać w sposób niemożliwy, łamać tradycje i zmieniać zupełnie znaczenie tych postaci, o to się nikt nie troszczył i głowa o to nikogo nie bolała.

Oto np. w znanej „Nocy Bożego Narodzenia“ Correggio, widzimy na dole ogromnego pasterza z obnażonymi

nogami, o co mniejsza jeszcze; ale u samej góry przewraca się w dziwnych susach kilku prawie nagich młodzieńców, których gołe ciała, a zwłaszcza już nogi tembardziej zwracają uwagę, że są oświetlone, a naokoło noc. Co może być wspólnego w tych rozhukanych chłopcach z Aniołami takimi, w jakich wierzy chrześcijanin? „Sąd ostateczny“ Michała Anioła, przedstawia coś jeszcze gorszego — to kilku wrzekomych Aniołów, poniewierających Krzyżem Chrystusowym. Wszyscy oni zupełnie nadzy (a ta odrobina draperyj, jaka jest na nich, dodana z rozkazu Piusa IV czy V). Skrzydeł zupełnie nie mają, za to posiadają silnie rozwinięte muskuły i są po prostu chłopcami około lat dwadzieścia mającymi. Więc jeden, ten co najwyżej, włożył sobie górną część Krzyża na plecy, a przytrzymuje go bez żadnej ceremonii założonemi w tył rękom, niby worek z piaskiem, czy deskę jaką. Drugi niżej uchwycił się jedną ręką za Krzyż, a prawą nogę całą na niego założył, trzeci z furyą przypadł do stóp Krzyża i głowę pod niego podłożył, trzej inni kręcają się po bokach, wrzekomo pomagając.

Patrząc na tę scenę, dziwi się człowiek, po co aż sześciu takich zuchów, tak się wysila na podniesienie Krzyża z cienkiej dość deski, kiedy jedenby wystarczył, dziwi się, jaki to duch zły ich opętał, że się z taką furią miotają, że tak bez żadnego uszanowania obchodzą się ze znakiem zbawienia. Z prawej strony obrazu kilku podobnych chłopców pora się z kolumną bicowania, a że ciężka, więc urządzili koło niej tak wściekłą sarabandę, że opisać jej nie sposób. Czasami podobne sceny przedstawiają w kapeli źle wychowani chłopcy, ale i ci nigdy do nich Krzyża ani narzędzi męki Pańskiej nie używają.

Tak to daleko i geniusz nawet zajść może, jeżeli treść „religijnych legend“, jak powiada Lübke, będzie czerpał z własnej duszy i dowolnie je będzie przerabiał.

Albo to nowy przykład, co prawda znacznie późniejszy — „Boże Narodzenie“ Jozuego Reynoldsa. Na dole obrazu tłuste, przynajmniej roczne dziecko bawi się z członkami otaczającej je angielskiej rodziny, a stojący obok

rozczochrany angielski węglarz (trzeba się domyśleć, że to ma być św. Józef) wskazuje na nią palcem kilku również angielskim pastuszkom. Na górze chmury, a na nich rozłożył się bardzo wygodnie, doskonale zbudowany dwudziestoletni młodzieniec, zupełnie bez ubrania. Temu ani w głowie, co tuż pod nim się dzieje, ale podparł brodę ręką i wpatrzył się głęboko zadumany w lewy kąt obrazu u góry, gdzie wśród jasności widnieje gwiazda. Dlaczego ten piękny nieubrany młodzieniec siedzi tak na mgle nad angielską rodziną, odgadnąć niepodobna, bo choć podpis głosi „Narodzenie Pańskie“, to jednak z Ewangelii wiadomo, że odbywało się ono inaczej.

Przykładów możnaby tysiące przytoczyć, ale mi pilno do innego nadużycia, wprowadzonego przez renesans, które mi się jeszcze bardziej niż poprzedzające rażącem i krzyczącem wydaje, to jest do przedstawiania Aniołów w postaci dzieci. Czy można ich tak przedstawić? Na pytanie to, Grimouard de Saint Laurent odpowiada, że czasami można, lubo bardzo rzadko, mianowicie, gdy się pod tą postacią objawiali jak np. św. Franciszce Rzymianie, albo gdy tego wymagają pewne względy, np. przyzwoitości. Tak Ghilberti na drzwiach chrzcielnic florenckiej przedstawił tylko co stworzoną Ewę, podnoszoną przez Aniołów — dzieci; uczynił zaś to dlatego, by nie dać powodu ludziom zmysłowy do szyderstw, gdyby ją był otoczył młodziencami.

Co do pierwszego wypadku, to jeśli Anioł objawił się w postaci dzieciecej św. Franciszce, albo, jak chce legenda, św. Augustynowi, rozmyślającemu o Trójcy św. nad brzegiem morza, to oczywiście tak go przedstawić trzeba; co do drugiego, pozwolę sobie zupełnie odstąpić od zdania francuskiego estetyka. Niedołęstwo postaci dzieciecej, brak w niej tych cech charakterystycznych, jakie w Aniołach uznajemy, to jest rozumu, woli, świadomości swego szczęścia i swej wyższości, tak stanowczo sprzeciwiają się pojęciu, jakie Wiara daje nam o Aniołach, że mojem zdaniem lepiej zaniechać przedmiotu, który jak wyżej wymieniony inaczej przedstawiony być nie może. Prezentacja Ewy

przez Aniołów jest fantazyą — lepiej więc ją poświęcić dla prawdy, a tej za to nie nadwierzęać.

Rzeczywiście trudno zrozumieć, jak każdemu chrześcijaninowi nie rzuca się od razu w oczy niestosowność podobnych wyobrażeń. Dziecko mieć może twarzyczkę piękną, ale ani myśl, ani uczucie, ani wola, ani żadna z wyższych władz duszy na niej piętna swego wybić jeszcze czasu nie miała; dziecko zachwyca nas pulchnymi kształtami ciała, pięknym jego kolorytem, naiwnością, niewinnością zresztą swego oblicza, ale niewinnością nieświadomą jeszcze siebie: wszystko to bardzo piękne i dobre, ale nic niema wspólnego z tą doskonałością i wyższą nad ludzi naturą, jaką przyznajemy Aniołom.

Trudno by było zrozumieć, skąd artystom Odrodzenia przyszedł niefortunny koncepcja przerobienia Aniołów na dzieci, gdyby nie pogańskie zabytki i wspomnienia. Pogańska sztuka miała swoich „genii“, a przedewszystkiem swoich Erosów, Kupidynów, albo Amorów. Wiadomo, że ten bożek miłości przeszedł pod koniec pogaństwa w powiewerkę; namnożyło się ich mnóstwo i doszło do tego, że na obrazach kobiety trzymały ich w kojcach i sprzedawały jak kurczęta. (Sceny z malowideł pompejańskich). Malarze przypomnieli to sobie i wprowadzili tę niedorzeczną mitologię do sztuki religijnej. Już Rafael w Madonnie Sykstyńskiej pozwolił sobie na to, umieściwszy u dołu dwoje dzieci skrzydlatych. Prawda, że te pacholeta są cudnie piękne, że są potrzebne dla dopełnienia ugrupowania osób, niemniej jednak jest prawda, że to nie są Aniołowie, lecz dwa Erosy, a w najlepszym razie jakieś fantastyczne geniuszki.

Nadużycie to przyjmuje prawdziwie przerażające rozmiary i trudno się z niem rozminąć; przytem Aniołowie przyjmują nietylko postać amorków, ale i charakter ich błazeński. W „Madonnie ze św. Sebastyanem“ Corregia (w Dreźnie), mały dzieciak taki siadł okrakiem na chmurze i paraduje, w Madonnie ze szkoły Rubensa (tamże) krzywonogi, prawie nagi młodzieniec ze skrzydłami, podrzymuje kosz z owocami, który, całkiem już nagi a skrzy-

wiony jak nieszczęście, dwuletni może chłopaczek podaje Madonne; po pniu zaś stojącego tuż drzewa, drapie się jak koçiątko, mały już całkiem, skrzydlaty geniuszek.

Czy może dalej zajść poniewieranie tak świętymi postaciami, jak Aniołowie, do których się modlimy i przed którymi Prorocy i Apostołowie drżą, padali na twarze? W Luwskiej Madonnie Murilla, taki dzieciak — aniołek schował się w chmurę i tylko z niej widać mu nóżki i brzuszek, u innych znowu stronę przeciwną. Tycyan swoje Assunte otoczył całą chmarą nagich dzieci w pozach najbardziej nieprzyzwoitych, śmiesznych, rozwydronyzych. Jaka styczność Wniebowzięcie N. Panny, fakt tak pocieszający, piękny, a nadewszystko tak bardzo poważny, mieć może z tłumami tłustych bębnów, nie mogących mieć najmniejszego wyobrażenia o tem, co się około nich dzieje?

Gdy chrześcijanin wierzący, o tej tajemnicy rozmyśla, dusza mu się w błogości rozpływa, Kościół otacza ją wielką uroczystością, a w *officium* dnia tego powiada; „Wniebowzięta jest Maryja, radują się Aniołowie i weseli błogosławią Pana“; a gdy się rzuci okiem na obraz, spogląda się obok bardzo nieraz pięknej i natchnionej postaci Matki Boskiej, kilkadziesiąt nagich chłopczyków, magających w chmurach koziołki, bawiących się w chowanego i przyjmujących takie pozy, za jakie niechybnie od matki dostaliby kilka „gorących placków“.

Według Objawienia, Aniołowie są posłami Bożymi, wykonawcami Jego zamiarów; względem ludzi zaś są ich przewodnikami i opiekunami; tak też ich sztuka rzeczywiście chrześcijańska przedstawia. Jeżeli zaś wprowadza ich do obrazu fantazja (chrześcijańska) tylko, to występują mniej więcej w roli chórów w greckich tragediach, są tłumaczami uczuć artysty albo widza; więc płaczą przy Chrystusie ukrzyżowanym, weselą się przy Wniebowzięciu N. Panny, pełni pokory i świętego zdumienia patrzą na Chrzest Pana Jezusa, dodają mestwa męczennikom, rozpościerają skrzydła opiekuńcze nad sierotą.

Odrodzenie wszystko to zmieniło i dało mniemanym swoim Aniołom rolę wprost przeciwną, bo slug, a często

trefnisiów ludzkich. Na baldachimie naprzkład ambony, na kilku białych drewnianych plackach, mających wyobrażać chmury, siedzi parotygodniowe „bobo“ ze skrzydłami wróbelka i dmine co siły w złoconą trąbkę; przed św. Janem z Nepomuku, fruwa nagi elfek, trzymając w dwóch paluszakach — czerwony język, albo też kładąc palec na buzi; przed św. Katarzyną usłużne aniołki zbierają połamane koło męczeńskie; nad św. Franciszkiem Salezym kilku takich psotników unosi książki wykradzione z jego biblioteki, a przez niego napisane; na dole dobijają męczennika, a z góry spada na złamanie karku dwumiesięczny, nagi jak dłoń dzieciak, wywijając nóżkami i niosąc w jednym ręku palmę, a w drugiem koronę — jak gdyby w Niebie nie było już kogo lepszego dla przyjęcia Świętego; w kościele oni podtrzymują kropielnicę, wykrzywiają się, siedząc na końcach gzemów, na przeróżnych grobowych pomnikach; oni tam rzewnie płaczą, że umarła pani X., lub pełne nadziei dziecko Y. Słowem, z chrześcijańskiego pojęcia o Aniołach nie zostało nic, absolutnie nic, owszem wkradły się natomiast rzeczy, na które bez oburzenia i obrzydzenia patrzeć nie sposób.

Wielka powaga właściwa i konieczna u istot tak bliskich Boga, ustąpiła miejsca szarlataneryi, galanterii, komizmowi, błazeństwu. Mniemani aniołowie drapią się po drzewach, „papilonują“ wśród kwiatów, przyjmują w powietrzu pozy tak nieszlachetne i nieprzyzwoite, że nie zawsze clown w cyrku na takie sobie pozwoli; rzucanie się, szarpanie, jakaś opętana fura i bezcelowe szamotanie zastąpiły dawny spokój i powagę. Anioł, duch bezpłciowy, uosobienie wstydu i skromności, stał się zwyczajnym młodzieńcem, dobrze zbudowanym, a bardzo źle wychowanym. Odzienie na nim, jeżeli jest, to zwykle w największym nieładzie, wiecznie rozchełstany, suknie z niego opadają, a tak porozpinane, że cudem prawdziwym trzymają się jeszcze trochę. Najczęściej sukni niema, tylko jakiś szmat kolorowy powiewaoko bioder, bardzo często niema i tego. Potężne skrzydła, znak duchowości, zamieniono na skrzydła wróbla; w końcu z wiecznie młodego, potężnego, rozum-

nego i pięknego ducha, zrobiono bezmyślne, pyzate dziecko, które, jeżeli na czworaku przejść się potrafi, wielkiej już sztuki dokaże.

Mamy więc tu próbę i dowód prawdziwości tego, com wyżej powiedział, że sztuka, gdy przestanie być chrześciijańską gdy zacznie z człowieka czerpać treść religijnych obrazów, gdy dowolnie zacznie przerabiać dogmaty i fakta religijne, to się stacza w dół i staje czysto ludzką, pogańską, to się przed nią żadne szerokie horyzonty nie roztaczają; owszem, widzi coraz mniej i nędzniej i skończy zawsze na tem, że z rzeczy wzniósłej i rozumnej, zrobi nędzną i niemądrą karykaturę. Skoszlawienie rzeczy świętej, wydaje mi się tu tak widocznem, że tylko killkowiekowe przyzwyczajenie i wmawanie w siebie od dzieciństwa, może pozwolić nam wierzącym, widzieć Aniołów w najprawdziwszych geniuszkach, albo elfach.

Nieraz zdarzało mi się sprawdzać wrażenie, jakie podobne niby religijne malowidła wywierały na widzów nieuprzedzonych, albo na razie zapominających o tem, czem to wyobrażenie być ma, a czujących tylko, czem jest. Niekatolicy i niechrześcijanie nazywają takie skrzydlate istoty kupidynkami, amorkami, i mają najzupełniejszą słuszność; kobiety zobaczywszy „Niepokalane Poczęcie“ lub „Wniebowzięcie“ w rodzaju muryllowskich (bo i ten tak bardzo religijny malarz nie ustrzegł się w tym razie wpływu swego wieku) rzucają się do obrazu z okrzykami radości: ach, co za śliczne dziecko. ten leżący na chmurze — nie, ten drugi ładniejszy, patrz jaka minka figlarna — a ten znowu jaką ma buzię rumianą; i te także mają racyę, bo widzą dzieci i nic więcej, gdyż nic więcej tam niema. Siła uprzedzenia i przyzwyczajenia jest tak wielką, pojęcia religijne tak u nas osłabły, że wymienione wyżej usterki i niedorzeczności nietylko ludzi nie rażą, ale jeszcze im nieraz wyperswadować trudno, że powinno być inaczej; więc wymyslili sobie nawet termin osobny i takie skrzydlate figurki nazywają „aniołkami“.

Słusznie trzeba zapytać, co to są aniołki, skąd one, co zacz? Pismo św. o żadnych aniołkach słowa jednego

nie mówi, ono zna tylko Aniołów, a ci, jak słusznie powiedział de Maistre, nie byli nigdy dziećmi i starcami nigdy nie będą.

W obrazach fantastycznych, legendowych, mitologicznych, można sobie tworzyć (i to nie zawsze) rozmaite niebywałe istoty; w sztuce religijnej tego robić nie wolno, bo Religia nie jest bajką, lecz prawdą bezwarunkową w najdrobniejszym swym szczególe.

Inni znowu widzą w dzieciach skrzydlatych dusze dzieci zmarłych w niewinności. Nie wchodzę w to jak je malować należy i czy w obrazach religijnych mogą być przedstawione (o czem mocno wątpię): powiem tylko, że należą one zawsze do ludzi, że Aniołami nie są i nie będą, że choćby ich malowano w postaci dzieci skrzydlatych, to należałoby i na nich wycisnąć pieczęć Nieba, a nie figlarność ziemskich chłopaków i że w końcu nigdy nie możnaby dusz dzieci - ludzi umieszczać tam, gdzie powinni być duchy - Aniołowie.

W końcu są i tacy, którzy rozkoszują się takimi obrazami, bo dzieciaki te są bardzo ładne i doskonale malowane, dużo w nich ruchu, prawdy — to znowu inna zupełnie kategoria. Przyjemnie bezwątpienia patrzeć na dobrze malowane dziecko i jest ono dziełem sztuki, może nawet bardzo cennem, ale niechże sobie będzie w odpowiedniem otoczeniu i miejscu. Albano, Rubens i wielu innych malowali dzieci *ex professo*, ale na osobnych obrazach, nigdy zaś one nie powinny udawać Aniołów, dla tej prostej, choć tak często dziś zapomnianej racji, że w obrazie powinna być nietylko prawda, w rysunku, światłocieniu, perspektywie, kolorycie, ale także, a może przedewszystkiem nawet, prawda wewnętrzna, prawda w treści, logice, etyce, historyi. Bez pierwszych warunków utwór nie będzie dziełem sztuki, bez drugich nie będzie dziełem ludzkiem — będzie podobnym do pięknego człowieka pozbawionego zdrowych zmysłów. Dopóki mileczy i dopóki patrzą na niego tylko oczy, zajmuje i pociąga; gdy usta otworzy i pocznie bredzić, gdy go zacznie nasz rozum poznawać, obudzi się wnet przykre uczucie tembardziej przykre, im większa

będzie różnica między pięknością jego ciała, a ubóstwem jego myśli, albo nędzą jego charakteru.

Od Aniołów, mieszkających wysoko w sferach niebieskich, przejdźmy teraz na naszą ziemię, do jednego z najsmutniejszych na niej zjawisk, do śmierci, i chwilę uwagę poświęćmy dziełom sztuki, jakiemi jej ślady znaczymy. Chcę mówić o pomnikach grobowych i ich charakterze przed renesansem i po nim.

Zdarzało mi się bardzo często spotykać narzekania na wsterty i straszny symbol przyjęty u nas dla wyobrażenia śmierci t. j. szkielet, a zachwyty i uznanie dla Greków i Rzymian, którzy śmierć przedstawiają w postaci pięknego młodzieńca, gaszącego przewróconą pochodnię życia. Jeżeli mowa tylko o znaku zewnętrznym, to najmniejszej nie ulega wątpliwości, że pogański geniusz śmierci jest piękniejszym od śmierci — szkieletu. Niestety, nie o samą stronę estetyczną chodzi, kiedy mowa o śmierci; jest w niej inna strona niezmiernie ważna, kwestya pierwszorzędna: gdzie jest prawdziwe pojęcie o śmierci, kto jej naturę przeniknął i poznał pod tym wzgledem prawdę.

Jeśli ze strony praktycznej, życiowej będziemy na to patrzyli, to będziemy zmuszeni przyznać, że piękny symbol grecki kryje rozpacz, czarną otchłań i fałsz, gdy symbol chrześcijański zawiera prawdę, nadzieję i światło.

Czem była śmierć dla pagan? Dawniej, w pierwszych znanych historycznie czasach pogaństwa, śmierć zawsze straszna, miała jednak niejakie błyski nadziei życia przyszłego, mniej więcej szczęśliwego. Z czasem jednak, w miarę zbliżania się do ery chrześcijańskiej, poganismu coraz się bardziej rozkładał; ulatniały się z niego ostatnie pewności pierwotnego Objawienia i pod każdym wzgledem nastąpiła zupełna ciemność, nierozpłatana gmatwanina niedorzecznosci, albo zupełny sceptyczyzm. Przestano wierzyć w życie zagrobowe, przestano czegokolwiek spodziewać się od śmierci i stała się ona dla paganina bezdenną, czarną przepaścią unicestwienia, stała się końcem życia. Gdy ona przyjdzie, pożegnać trzeba słońce jasne i niebo pogodne, rodzinę, przyjaciół i ruszać gdzieś w noc bez gwiazd i swia-

tła ze wstrętem nieprzezwyciężonym do nicestwa, z sumieniem obciążonem grzechami, z cnotami nie nagrodzonemi, krzywdami nie pomszczonemi; -- a gdy nmierający wodził z rozpaczą oczami do koła, szukając jakiejś pociechy, jakiegoś promyka nadziei, cóż innego mogli mu powiedzieć obecni jeśli nie szydercze a tak rozpaczliwie smutne zapewnienie Juvenalisa: *Cnis et manes et fabula eris*¹⁾.

I to była okrutna ale zupełnie logiczna konkluzja z pogońskich wyciągnięta przesłanek. Paganizm, który horyzont myśli, serca i przeznaczeń ludzkich zacieśnił do ziemi i kilkudziesięciu lat życia na niej, nic dać nie mógł, gdy się ono kończyło. Otóż jak prowadzonych na śmierć, przez resztkę ludzkości, odurzano, by im ułatwić ostatnie chwile przed śmiercią, tak samo zakrywano przed żyjącymi przepaść śmierci — sztucznyimi kwiatami. Wyobrażano śmierć w postaci pięknego, smutnego młodzieńca, stawiano na grobach przepyszne mauzolea i ozdabiano je przeróżnymi posągami, pogrzebowe uroczystości rozweselano ucztami, trupa osypywano kwiatami i wieńcami. Umarłemu nic to oczywiście nie pomagało, a żywym chyba bardzo niewiele. Co wieńce, posągi i geniusze z pochodniami pomóź mogą kochającemu sercu, gdy sobie powiedzieć musi, że owo drugie serce, co być przestało, znikło na zawsze, bez nadziei, bez powrotu, że twarzy kochanej nie zobaczy już nigdy — nigdy.

W tem jednym strasznem słowie „nigdy“ zawierają się chyba wszystkie męki i gorycze śmierci. Bez pewności innego życia, zrodzić ono może tylko rozpacz. To też jeśli kiedy uczucie prawdziwe wystąpi w pomnikach pogańskich, musi ono nosić pełno smutku bez pociechy i bez nadziei żadnej. Któż nie zna przepięknej a tak smutnej rozmowy Hektora z Andromachą, gdy obrońca Troi przeczuwa, że darmo walczy, że „przyjdzie dzień, w którym upadną święty Ilion i Pryam i lud wojowniczego Pryama... ale te wszystkie klęski, dodaje w końcu, nie tyle mnie obchodzą, co twój własny los, gdy który z Greków uprowadzi cię

¹⁾ Będziesz popiołem i marą i baśnią.

łzami zalaną i pozbawi wolności. Wtenczas w Argosie tkać będziesz płótno dla cudzoziemki; z sercem pełnym goryczy czerpać będziesz wodę u źródła Messeidy albo Hypelei... i kończy swe przewidywania okrzykiem bolesci: Ach, obym był raczej pochowany w grobie, niżbym miał słyszeć twe krzyki, gdy będziesz w rękach napastników¹⁾.

Uczucie bardzo naturalne; ale gdy Hektor już spoczął w grobie, a żona bohatera tkała płótno i nosiła wodę dla najeźdźców, jakiż już ona mogła wydać jęk bólu: gdy sobie przypomniała tego, „który najlepiej walczył wśród Trojanów, gdy około Ilionu toczyły się krwawe boje“, który był jej mężem i ojcem jej dziecięcia, był pierwszym w kraju, był kochanym, walecznym, który zginął i był haniebnie wleczony po ziemi przez dzikiego zwycięzczę i za tyle cnoty i cierpienia jest teraz — *cinis et manes et fabula* — a w najlepszym razie smutnym cieniem w podziemnym państwie Hadesu.

Rozmyślając nad podobną pozycją, czujesz, zdaje się, jak serce, ujęte w zimne kleszcze żelazne, ginie w nich z rozpaczy, rzucając tylko ostatni wyrzut temu fatum ślepuemu, które stworzyło człowieka na męki bez końca, bez ratunku i bez nadziei.

W chrześcijanizmie jest zupełnie inaczej. Nie będę się sprzeczał o to, czy nie można było wynaleść lepszego, niż szkielet znaku śmierci; w każdym razie, okoliczność, że go dotąd nie wynaleziono i że stary symbol ciągle się utrzymuje, wskazuje, że jest w nim to, co daje długi żywot; w samej rzeczy jest w nim prawda. Chrześcijanizm, będąc sam bezwarunkowo prawdziwy, nie chce ludzi zwodzić i łudzić; wyobraża śmierć, jaką jest. Jaki bo można wymyśleć obraz piękny, a zarazem prawdziwy, dla rzeczy brzydkiej i strasznej? A śmierć jest taką właśnie. Jakto, ten zgon wśród mąk i bolesci, to zerwanie ze wszystkiem i wszystkimi, to pasowanie się ze strachem i nadzieję, to oczekiwanie nieznanej przyszłości, ten w końcu ciała rozekład ze wszystkimi jego smutnemi okolicznościami, to

¹⁾ Iliada, p. VI.

wszystko ma być piękne? Nie, grecki symbol był fałszem, jak był nim poganizm cały, nie dlatego tylko, że żadnego geniuszu śmierci nigdy nie było, ale że, uważany nawet jako abstrakcja, wyobrażał on w formie pięknej, rzecz brzydką i wstreną.

Chrześcijanizm, jak powiedziałem, postępuje inaczej. On śmierci nie upiększa, on jej okropności kwiatami nie otula; owszem, każe o niej myśleć bez żadnych osłon, każe wyznawcom swoim jak najczęściej zaglądać do grobu i powtarzać «*memento mori*». Nie dość na tem, on im przypomina, że po śmierci czeka ich sąd, że potem może być źle a nawet źle bardzo i bez ratunku, dlatego trzeba o tem ciągle pamiętać. Tak, to wszystko prawda, chrześcijanizm po śmierci przepowiada rzeczą gorszą, niż „*ciniis et manes et fabula*“, bo piekło wieczne — ale dla złych tylko. Ludzie dobrej woli widzą wprawdzie u bram drugiego życia, stojący straszny szkielet śmierci, ale nad wrotami temi jaśnieje siedmiobarwna tęcza nadziei, ale z poza nich wyrywają się takie promienie jasności, że mruży się przed nim śmiertelna żrenica, a serce rozszerza się jak bezmiar, bo „ani oko nie widziało, ani ucho nie słyszało, ani w sercu człowieka nie wstąpiło, co Bóg nagotował tym, którzy Go miują“, zapewnia św. Paweł.

Tak więc w chrześcijańskim pojęciu śmierci, przeważa, a raczej niepodzielnie panuje pewność, że jest ona przejściem do innego, lepszego życia. Z tem pojęciem połączone są: nadzieja, modlitwy, dobre uczynki, pokuta dla ulżenia czystowym cierpieniom, pewność zobaczenia się po śmierci, wieczne życie i wieczna szczęśliwość i t. d. Jeśli do tych nadprzyrodzonych uczuć przyłączają się kiedy inne naturalne, jak smutek z rozstania, tęsknota za kochanymi, to nie będą one tak straszliwie smutne jak u pagan, chrześcijanie „nie płaczą jak ci, którzy nadzieję nie mają“.

Taki jest charakter śmierci w pojęciu chrześcijańskiem i taki też powinien być w dziełach sztuki nadgrobkowej.

„Jak u nas w kraju, jak dziś na świecie całym, powiada Kremer z racyi cmentarza neapolitańskiego, tak po-

dobnie i na Campo Santo w Neapolu, często nie widać owego taktu, instynktu, co umie dobierać form odpowiednich dla wewnętrznej treści... kształt architektoniczny nagrobku często nie odpowiada wcale swojemu wewnętrzneemu znaczeniu. Bo uważmy — grobowiec jest dziełem sztuki nadobnej, postawiony na cześć a pamięć chrześcijanina zmarłego w Bogu; w takowym pomniku tedy ślubi się skon z religią, śmierć ze zmartwychwstaniem człowieka i bolesć pozostałych z wiara, miłością i nadzieję. Tę właśnie treść winien wypowiedzieć pomnik grobowy i on, jako dzieło architektury, niechaj ją wyraża symbolicznie stylem a liniami swojemi, niechaj formy jego brzmiają, jako pogrzebowa muzyka. Jeżeli zaś i rzeźba wezwana jest do wykonania jego, niechaj uosabia ową wzniósłą osnowę trybem zacnym. Słusznie twierdzi Selvatico, że nam o wzory pod tym względem wcale nie trudno, bo dość nam się nieco rozpatrzyć w pomnikach pośmiertnych dawnych epok, w których duszy żyło głębokie, religijne i artystyczne poczucie. Jakoż świat starochrześcijański zostawił nam grobowce męczenników i wiernych w Chrystusie. Epoka średnio wiekowa w pierwszej połowie swojej budowała grobowce wysokiej piękności i rzeźbiła poważnie z romańska, a w drugiej stworzyła ów cudowny styl gotycki, niebotyczny, ku eterom się wznoszący, teskniący za nadziemskim światem.

„Okres gotycki był dzielnym mistrzem, a wiedział i czuł, co Bogu, co ludziom, co umarłym, co żywym należy, zatem stawał grobowe pomniki, które dotychczas są, jakoby owych wieków żywemu czuciem, przetłomaczone na architekturę i dzieła rzeźbione. Patrzmy np. na grobowiec, na którym legł Kazimierz Wielki w katedrze krakowskiej. Tu powaga a świetność, uroczystość bez pychy, tutaj majestat a człowiek, rzeczy Boże a ziemskie, spokój wieczności a cześć żywych, znalazły głęboki wyraz swój. W tym pomniku tchnie misterność artystycznej pracy bez drobiazgowej malizny, w nim widzisz bogactwo sute, a przecież dalekie od wszelkiej przesady. Wszak nawet nastający po epoce gotyckiej renesans czuł i zrozumiał głęboko zadanie

swoje, gdy się zabierał stawiać pomniki lub kaplice grobowe. Myślę, że wystarczy, gdy wspomnę o kaplicy Zygmunckiej lub o pomnikach w kościele krakowskim P. Maryi. Wiemy zaś, co się działo po wszystkich krajach, gdy po renesansie (wczesnym) pojawił się styl właściwego Odrodzenia w sztuce, któremu o to chodziło, aby formy starożytności klasycznej — bo greckiej, rzymskiej — zastosować do potrzeb, obyczajów, do uczuć nowożytnych, aby treść chrześcijańską nowoczesną wcisnąć w formy dawno umarłego i dawno w dziejach pogrzebanego świata. Gorzej jednak jeszcze było, gdy później rozhulał i rozsawolił się we Włoszech barocco, a rococo we Francji, skąd już, jakby zaraźliwa choroba, rozbiegł się moda po wszystkich krajach¹⁾.

Dla uwydatnienia w przykładach tego, co tu znany estetyk powiedział ogólnikowo, pozwolę sobie przytoczyć przydłuższy ustęp z listu mego, pisанego przed laty do jednego z przyjaciół, w czasie wycieczki kuracyjnej:

„...I tak ciągle, to król, to rycerz, to biskup (mowa tu o nagrobkach w jednej ze świątyń krakowskich) wszystkie te postacie rzeźbione w brązie, marmurze albo i poślednieszym kamieniu. Jedne stoją ze złożonemi rękoma, inne leżą, jak we śnie, tu władca podniósł się na łokciu i senną głowę oparł o ścianę, tam biskup jedną rękę podłożył pod głowę a druga mu na Ewangelię zastygła, ówdzie rycerz trzyma rękę na mieczu. Może się zanadto rozpisuję o grobowcach, ale dla mnie mają one swój język, który doskonale rozumiem. Przed kilku laty miałem w swej bibliotece dzieło *in folio* z XVII wieku, opisujące świeżo wtedy odkrytą część katakumb rzymskich; było też w niem mnóstwo rysunków i napisów grobowych stamtąd pochodzących²⁾. Któregoś wieczora otwarłem ten foliał --- i cały wieczór nad nim przesiedziałem, a chyba nie prędko zapomniać to słodkie i rzewne wzruszenie i zadumę, w jakich

¹⁾ Podróż do Włoch, t. IV, 318—320. Wilno, nakład Zawadzkiego.

²⁾ Było to cenne dzieło Bosio „Roma sotteranea” wydane w 1632 roku przez oratorianina Severano...

czas ten przepędziłem. Na zwykłej płycie kamiennej, napisy na pozór najprostsze np. *Sabina filia carisima — in pace*, a przy tym napisie niezgrabnie wyrzeźbiony kociołek, z którego płomienie buchają. Inny napis — *Evaristus — anima dulcis — pro X-to*, a obok palma albo miecz. Czasem tylko samo imię, a do niego dodane — *in pace*. Profan możeby rzucił okiem i przeszedł — we mnie te napisy duszę poruszyły do głębi. Widzę w nich najszczytniejsze połączenie miłości przyrodzonej, ludzkiej, z wiązą nadprzyrodzoną. Jak boleśnie brzmi ten krótki napis na grobie „*filia carissima*” — i nic więcej. Kto bardzo cierpiał, ten wie doskonale, że ból prawdziwy nie układa się w rymy i długie peryody, że serce nie płacze sztucznie; im większa bolesć, tem treściwiej się wyraża.

„Długie rymy i patetyczne egzorty przechodzą bez śladu. Obojętnie mijam sażniste napisy, rzadko miałem cierpliwość doczytać pięknie stylizowane łacińskie wiersze na grobach różnych czasowych znakomitości, ale dziwne rozwarcie mnie przejmuje, ilekroć spotkam coś w rodzaju owej „*filia carissima*” lub „*anima dulcis*”. Jak bo ten biedny ojciec cierpieć musiał, nim ów napis położył, bo ten kociołek niezgrabny oznacza, że córkę jego najdroższą — żywcem spalono w smole — a po ilu jeszcze mękach poprzednic! Ta palma przy „*anima dulcis*” znaczy, że słodki młodzieniec zginął wśród mąk okrutnych; a czy może być większa kombinacja bólu, jak wiedzieć, że to co słodkie, co najdroższe, kona w torturach wśród wzgardy i obelg, umiera bez winy, owszem za to, że dobre, słodkie i enotliwe? Ale ten żal i próbę łagodzi napis *in pace — pro X-to*. Ojciec czy brat zamęczonej ofiary wie, że jego *filia carissima*, że *anima dulcis* żyje, bo umarła *pro Christo*, że wtenczas, gdy on płacząc, kładł ten krótki napis na jej grobie, ona już chodziła w chwale za Barankiem, śpiewając pieśń wiecznie nową — oni wiedzieli, że ona jest *in pace* — na wieki, że ich poprzedziła na wybrzeże, do którego lada dzień ich łódka także przybije, a gdy na niem staną — powita ich w szczęściu, chwale i radości — i nie opuści już nigdy.

„Ten wyraz „nigdy“, o ile straszny dla umierających pagan, zastosowany do śmierci chrześcijańskiej, posiada taki bezmiar szczęścia, że serce ludzkie w tem życiu objąć go i pomieścić w sobie nie zdoła. Dla mnie z tych niefotorennnych rysunków i niegramatycznych napisów, tryska w całej pełni myśl chrześcijańska, że życie ziemskie, to czas próby, a śmierć w Chrystusie, to dopiero życie — i wobec takich grobowców staję pełen rozrzeszenia i pokory i odchodzę pokrzepiony na duchu.

Późniejsze pomniki, aż do epoki renesansowej, nie są już grobami Świętych, ale zawsze jeszcze z nich bije myśl chrześcijańska. Król w majestacie, kapłan w ornacie, niewiasta z różańcem, rycerz w zbroi pokładli się na tych pomnikach, ale oni nie umarli, lecz spały, jak dziewczynka wskrzeszona przez Zbawiciela. Ci, którzy im pomnikistawiali, nie powodowali się rozpaczą bez nadziei, śmierć dla nich nie była końcem bytu, jak u pagan starych i nowych dlatego, jeżeli przy głównej postaci stawiano na pomniku i inne jeszcze, to one nie rozpaczają, nie płaczą nawet — lecz modlą się. Patrząc na takie grobowce, chcę się z poeta powtórzyć:

„I oni kiedyś na ziemi tu żyli,
Po falach życia przemknęli pocichu,
Brzmiały ich głosy chwile — a po chwili
Smutno i cicho, ni śladu, ni słuchu.
Gdzież się podzieli? Kto powiedzieć może?
Szczęśni, co zmarli w łasce Twej, o Boże! ¹⁾.“

Patrząc na takie grobowce, myślę — wszystko marność, życie przejdzie, troski przejdą, lzy przejdą i człowiek smutny dzisiaj, także się kiedyś położy do snu nieprzespanego (oby tylko *in Christo!*) — bo życie to sen.

Takie wrażenie pozostaje po dawnych pomnikach. Od kiedy z Odrodzeniem paganizm zaczął wsiąkać w sztukę chrześcijańską, oczywiście odbił i na grobach zasadniczą

¹⁾ Załęski „Umarli”.

paganizmu ideę, że poza ziemią niema więcej życia. Dla paganina śmierć to otchłań ciemna, bezdenna — więc też po niej na ziemi pozostaje tylko płacz nieutulony, tylko smutek bez nadziei, tylko rozpacz. Wskutek tego na grobowcach rzeźbiarze starają się uwydatnić już nie myśl chrześcijańską, ale bolesność pozostałych, a jest ona tem większa i bardziej niepocieszoną, im bliżej naszych czasów, im bardziej społeczeństwo i artyści poganieją.

„Z drugiej strony znowu, tracą oni z oczu znaczenie śmierci chrześcijańskie i albo starają się ją zamaskować dzielami sztuki nic, lub bardzo mało mającemi ze śmiercią wspólnego, albo też używają i tego smutnego pola śmierci do popisu i zwrócenia oczu na siebie, uwydatnienia własnych uczuć, przekonań i fantazyj, bez względu na umarłego.

„Pierwowzorem takich pogańskich pomników w chrześcijaństwie są dla mnie grobowce Wawrzyńca i Juliana Medyceuszów, przez Michała Anioła. Prześlicznej postaci „Pensiero” (Wawrzyńca) nie mam nic do zarzucenia. Owszem, ten tak głęboko zadumany człowiek bardzo na miejscu, na wierzchołku grobowca; — on się zainyślił nad wielką życia zagadką i tylu innemu z nią połączonymi. Natomiast cztery postacie leżące na sarkofagach w zupełnej nagości i pozach niemożliwych, o ile je będziemy uważali w połączeniu z grobowcem chrześcijanina, stojącym w kościele, poprostu wożąą o pomstę do Nieba. A niech mi nie zarzucają, że nie rozumiem wielkiego mistrzostwa, artystynu tych postaci; niech nie mówią, że przed pięknem wszystko ustępuje. Odpowiem, że doskonale rozumiem i czuję piękno, ale moi oponenci widać nie rozumieją, że nagość, zwłaszcza tak bez żadnej ceremonii, w kościele jest absolutnie rzeczą gorszą i nie na miejscu, — że zupełnie nie odpowiada myśli nagrobka chrześcijańskiego, że nie można zrozumieć, dla czego te cztery osoby mają przedstawiać dzień i noc, poranek i zmierzch, i że w końcu alegorie te mają związek z grobowcem, chyba bardzo daleki. Nie mówię jużci, żeby wszystkie pomniki epoki renesansowej i późniejsze, były do nich podobne, bo zawsze były i są grobowce prawdzi-

wie chrześcijańskie. Z mnóstwa takich wspomnę np. przykład o pięknym nagrobku, w jednej ze świątyń krakowskich, Spytku Jordana, zmarłego w 1568 roku, to jest w czasie zupełnego panowania renesansu. Na ogół jednak biorąc, nie tylko smak estetyczny staje się coraz bardziej wątpliwy, ale i zmysł chrześcijański coraz mniej widoczny, zato uczucie przyrodzone czy to smutku bez nadziei chrześcijańskiej, czy częściej jeszcze pychy rodowej lub osobistej, coraz wyraźniej panuje. Na pomniku np. biskupa Trzebickiego siedzi kilka białych niby aniołków na czarnych marmurowych figlasach naokoło popiersia i wykrzywiają się do niego, udając, że chcą płakać. Gdyby artysta posadził tam był tych wszystkich krewnych, którym zmarły był drogim lub dobrze uczynił, byłaby jeszcze racy do płaczu, ale czego Aniołowie mają płakać, przypuściwszy nawet, że te tłuste nagie chłopaki są Aniołami? Jeżeli biskup był tak cnotliwym i kochanym, jak wyrazić chciano, to właśnie oni cieszyć się powinni z jego śmierci, bo doskonale wiedzą, że śmierć dobrego chrześcijanina to właśnie początek dla niego prawdziwego życia. Albo ta np. piękna kobieta, co zasłoniwszy głowę siadła na grobie Ankwicza (czy Skotnickiego — nie pamiętam), ona śliczna jest (Thorwaldsena dłuta) ale zasmuciła się bez nadziei, jak gdyby nie słyszała słów Zbawiciela: „jam jest zmartwychwstanie i żywot — kto pożywa mego ciała, żyć będzie na wieki”.

Albo te sławne pomniki Canovy dla arcyksiężniczki Krystyny w Wiedniu i jego własny w Wenecji — jako dzieło sztuki znakomite, jako pomnik grobowy — pogańskie najzupełniej. Co np. dla chrześcijanina znaczyć może ten nagi młodzieniec, co się na schodach rozłożył ze zgaszoną pochodnią? To niby geniusz śmierci — pojęcie zupełnie pogańskie. Podobna figura dobra gdzieś na rysunku, w ogrodzie, w muzeum, ale wobec straszliwej grozy śmierci, z sądem i alternatywą piekła lub nieba, pogańska bajka to istne urągowisko. Albo ten korowód starca, niewiast i dziewcząt, tak pięknych i pięknie udrapowanych, które pogańskim obyczajem niosą popioły w urnie, a tak są smutne, że aż się ku ziemi pochyliły — toż to także usposobienie

pogańskie smutku bez nadziei, pociechy i zmartwychwstania. One niosą do ciemnej piramidy garstkę popiołów — ostatnie po kimś, kto był piękny, sławny i kochany, a dziś z niego nic niema i nie będzie nic nigdy. Takie pomniki można podziwiać jako dzieła sztuki, ale widz odchodzi od nich całkiem zimny albo nawet zniechęcony.

Natem jednak nie koniec. Poganizm, wcisnąłwszy się do tej gałęzi sztuki, jak wszędzie tak i tutaj, rozwijał się logicznie i wyparł zupełnie chrześcijańską ideę, zastąpiwszy ją pogańską. Zamiast chrześcijanina, „śniącego” snem śmierci i oczekującego zmartwychwstania, zamiast człowieka proszającego o modlitwę, uznającego się choć po śmierci za grzesznika, ufającego miłosierdziu Bożemu, występuje jednostka ludzka poniesiona, chwalona, ubóstwiona nielewdwie, występuje egoizm i pycha pozostałych i grobowce chrześcijańskie powoli zamieniają się na pomniki, jakie sławnym ludziom stawiają na placach publicznych; — tylko że tu każdy, kto ma pieniądze na pomnik, chce być sławnego człowieka krewnym.

Na pomnikach śmierci zamiast pokory, tak będącej tam na miejscu, rozsiadła się mniej lub więcej zamaskowana pycha i miłość własna pozostałych, a często zamaskowana w sposób dziwaczny bardzo. Tak np. przykład Thordwaldsen postawił na grobowcu jednego z Potockich nagiego młodzieńca, ledwo mu biodra zasłoniwszy kawałkiem draperyi. Młodzieńiec ten, piękny jak Antinous, wziął się w boki jedną ręką i patrzy przed siebie, na ziemi koło niego leży hełm i zbroja grecka. Niech kto będzie mądry i zgadnie (gdyby nie było podpisu), że to nie żaden grek z wojny trojańskiej i nie żaden Apollo ani Achilles syn Nereidy, ale rzymski katolik.

Albo inny znowu przykład — pomnik hr. M. Poniatowskiego, stojący w jednym z kościołów krakowskich. Usiadł on sobie na pagórku pod Krzyżem do którego plecami się odwrócił i nie troszczy oń wecale, nie czyta nawet książek, leżącej mu na kolanach, bo ma co innego do roboty. Koło niego leży snop, sierp, chleba kawał i ptaszki — kury czy kuropatwy — i niemi to on zajęty, bo je karmi

(czy tylko patrzy na nie — już dobrze nie pamiętam). Wszystko to zrobione przez Brodzkiego bardzo wytwornie. Hr. Poniatowski ma być bardzo podobny, surdut i reszta ubrania wykonana bardzo dobrze, a nawet z pod surduta wygląda chustka misternie wyrzeżbiona, cóż jednak z tego, kiedy w tym całym pomniku niema myśli chrześcijańskiej; — gdyby ona była, to zmarły raczej klęczałby przed Krzyżem, a karmienie kuropatw zostawiłby komu innemu. Widziałem gdzieś rysunek grobowca Komorowskiego. Na podstawie Krzyża wyrzeżbiony ów Jasio, co to „fujarkę kręcił z wierzbiny” i grywał na niej „długo żałosnie, gdzie nad strumykiem kalina rośnie” — co za sens mieć może choćby najlepszy obraz i najpiękniej skomponowana piosenka wobec śmierci, po której pytać nas będą nie jak malowaliśmy, śpiewali i po francusku mówili, ale jak postępowaliśmy, wierzyli, kochali Boga i bliźniego.

Gdyby na grobowcach sławnych ludzi wypadało umieszczać treść ich dzieł, to na grobowcu Moniuszki wypadałoby z jednej strony wyrzeźbić Halkę, skaczącą do wody, a z drugiej Stefana, śpiewającego w oknie aryę z kurantem, a Krasickiemu, jako bajkopisowi, chyba psy, małpy, lisy i wilki umieścić na grobie zamiast *requiescat in pace*. Prawdziwie powtórzyć trzeba słowa kardynała, który niedawno z powodu zasypywania trumny kwiatami i wieńcami, z westchnieniem powiedział: *heu, sensum Christi amissimus*¹⁾.

Tymczasem właśnie ludziom naszej epoki najmniej wypadałoby mylić się w tym względzie. Inne epoki tak budowały, jak umiały, posługiwały się stylem, który wydały. „Lecz my dziś, kontynuuje przytoczony wyżej estetyk, którzy żadnego właśnie stylu nie mamy, bo nas na żaden nie stać — my, którzyśmy się wszystkich stylów przeszłości nauczyli na pamięć, a przez zimne badanie i naukę rozumiemy znaczenie każdego z nich, my winniśmy przecie mieć tyle taktu, byśmy umieli zastosować każdy z nich do treści mu odpowiedniej. Budujmy sobie, je-

¹⁾) Niestety, zmysł (poczucie) Chrystusa straciliśmy.

śli o to chodzi, dla żartu owe świątniczki ogrodowe lub teatry nasze, bo one są przecież dziedzictwem po świecie klasycznym. Cóż atoli znaczy ta pogąnszczyzna, gdy sprawa z Bogiem chrześcijan, gdy stawiamy na cześć Jego kościoły, gdy braciom zgasłym w Chrystusie dźwigamy grobowce? Dziwacznie spoglądają na nas te sarkofagi, te urny a nisze, należące do innego świata, do innych obyczajów! Cóż znaczą na grobie chrześcijańskim te zimne abstrakcyjne figury, lub czego po grobowcach wykrzywiają się i dziwaczą te formy rokoko, co są istną swawolą architektoniczną, choćby wdzięczną, wesołą a elegancką swawolą?“¹⁾).

Na początku obecnej pracy mojej zastrzegłem się, że należę do stanowczych zwolenników renesansu we wszystkiem, co on dobrego wniosł do sztuki (a wniosł bardzo dużo); pomimo tego z żalem zawsze patrzyłem na to, że właśnie w tym samym czasie, gdy tak świetnie rozkwitał kwiat formy, wiednąc i niknąć zaczął duch i sok ożywiający te kwiaty (mówię tu przeważnie o sztuce religijnej). Co było błędnego w pojęciach i kierunkach owoczesnych, starałem się wyżej zaznaczyć i parą szczególnych przykładów objaśnić. Złe nasiona, rzucone do roli, wyrosły i plon wydały. Artysti tak długo treść do obrazów religijnych czerpali z własnego wnętrza, dotąd je zasilali własną fantazyą, nadprzyrodzone i nadnaturalne rzeczy zbliżali do natury, aż je zupełnie przerobili na „obraz i podobieństwo swoje“. Jak grecki Olimp był tylko wiernym odaniem zepsutej Greków natury, ich rozpusty, przewrotności, okrucieństwa, chciwości, tak obecne niby religijne obrazy odwzorowują to, co jest w duszach ich twórców — zupełny brak religii, a przynajmniej doskonałą jej nieznamomość.

Właściwie niema Europa sztuki religijnej, w obecnej dobie. W połowie naszego wieku powstała była szlachetna

¹⁾ Kremer. Podróż do Włoch, jak wyżej, 320.

reakcja przeciwko jej poniżeniu, ale przeszła i nie utrwała się. Nie masz już Overbecka, Delaroche'a, Schadowa, Schnorra, Füricha; natomiast mamy takie obrazy religijne, jak „Chrystus przed Piłatem“ Munkaczego, jak wrzekomo religijne obrazy Siemiradzkiego, jak „Chrystus w grobie“ Wyczółkowskiego, „Zwiastowanie“ Piątkowskiego, i mnóstwo innych, które z religii wzięły tylko... podpis do obrazu. I nie mogło być inaczej. Po chwili szlachetniejszych porywów, marzeń i łudzeń się, słońce znowu się skryło, a na świat runęły jak wody potopu, szpetne i brudne fale naturalizmu, pozytywizmu, radykalizmu i tych wszystkich pięknych rzeczy, które pokrywają dziś całą Europę. Pod ich nawala znikła czysta sztuka religijna, bo lile białe w rynsztoku nie rosną. Dzień dzisiejszy nie jest wcale sprzyjający ich rozkwitowi. Dziś, kiedy p. Witkiewicz (u nas) złorzeczy estetykom niemieckim, że nie zaniechali dotąd nienamędręgo zwyczaju dzielenia utworów sztuki według treści na religijne, historyczne i t. d., kiedy ten sam malarz wypowiada zawziętą wojnę myśli w sztuce i wyścieca ją przy oklaskach swych zwolenników z obrazów i posągów, przy takim usposobieniu artystów, skądże ich może stać na dzieło sztuki rzeczywiście religijne?

Prąd niereligijny, właściwie antychrześcijański, ma to do siebie, że pod każdym względem zacieśnia horyzont ludzki, nim w końcu człowieka zupełnie ze zwierzęciem nie zrówna. Tak samo dzieje się w sztuce. Zwolennicy nowych niby postępowych w niej prądów, nietylko oddawna wyrzucili z niej religię, nietylko podeptali resztkę etyki i wstydu, ale w logicznym rozwoju wyzbyli się tego, co jest ludźkiem *par excellence* t. j. myśli. Teraz wystarcza, żeby zmysły były zadowolone (właściwie wzrok) przez harmonię koloru, rysunku i t. p.; żeby podobieństwo do natury było najbardziej ludzace, tak, żeby ptaki rzucały się do winogron, a widz chciał podnieść namalowaną zasłonę, jak w dzieciństwie sztuki u Greków. A nietylko ta przyjemność bądź co bądź ludzka jeszcze, jest na pierwszym miejscu; — ma obok siebie inną, już zupełnie zwierzętą — drażnienia instynktów najniższych i może jej wkrótce zupełnie miejsca

ustąpić będzie musiała. Otóż od artystów na tym poziomie stojących, jest po prostu rzeczą niemożliwą żądać dzieł religijnych, które wymagają najpierw myśli, potem nauki, dalej wiary i życia, co najmniej uczciwego i moralnego, jeśli nie świętego.

Trzeba jednak i można spodziewać się, że tak zawsze nie będzie. W tym samym czasie, gdy Draper zaczynał swój pamphlet przeciw religii od zapewnienia, że nikt teraz z rozumnych w Europie ludzi nie wierzy, prąd wiary wznowił się i rósł ciągle, — tylko, że zacietrzewiony chemik, przedziergnięty w historyozofa, dopatrzać go nie umiał i nie chciał. Dziś już nie jest dla nikogo tajemnicą, że chrześcijanizm domaga się należnego miejsca w społeczeństwie i często je zwycięsko napowrót zajmuje. Zbyt wiele on jeszcze ma przed sobą i zbyt trudnych zadań, by mógł już teraz do artystów przeniknąć i w sztukę prawdziwie chrześcijańską wykwitnąć. Gdy słońce wiosenne walczy ze śniegiem i lodami, zjawiają się tylko małe kwiatki, pierwiosnki, krokusy; cały przepych kwiatowy zawita dopiero, gdy słońce stanowczo zwycięży. Pierwiosnkisztuki religijnej odrodzonej dają się już często widzieć, chociaż zagłuszają je jeszcze produkcyje współczesnego ducha.

Gdy jednak, jak się na to zanosi, duch religijny znowu zwycięży, gdy się na dłużej utrwalii ciepłem swojem przejmie społeczeństwa, wtenczas zakwitnie nowa era sztuki religijnej, która może zdążyć połączyć zdobyczce renesansowe i porenesansowe z wiarą dawniejszych artystów, z ta tylko różnicą, że gdy dawniej była ona często naiwną i bezwiedną wiarą młodzieńca, teraz będzie trwałym i niezachwianym przekonaniem męża, zdobytem długą walką, rozważaniem i doświadczeniem. Pozostaje życzyć, by ta szczęśliwa era, jeżeli ma kiedy nastąpić, przyszła jak najrychlej i jak najdłużej trwała.

NAGOŚĆ W SZTUCE

pod względem etycznym i estetycznym.

Habent sua fata libelli — można to samo o wielu innych rzeczach, można też o przekonaniach i zasadach powiedzieć. O jedne toczą ludzie zawzięte, często nawet krwawe, spory i walki; inne znowu mało mają obrońców, choć napastników im nie brak. Do takich upośledzonych, u nas przynajmniej, kwestyj zaliczyłbym powyżej wyrażoną. Do niedawna w społeczeństwie naszym panowało przekonanie, że jak w życiu, tak i w sztuce piękność nieokrytego szata ciała ludzkiego należy ze wszelką oględnością okazywać, ze względów etycznych. Zdaje mi się, że niezmienna większość i teraz jest tego samego zdania, a jednak wobec bardzo nawet jaskrawych i coraz liczniejszych, na tem polu wybryków sztuki, zaledwo lękliwe i oderwane zdarza się spotkać protestacye, a nie pamiętam, bym znalazzł gdziekolwiek tę kwestię traktowaną obszernie. Może tak się dzieje ze względu na skromność, może dla innych przyczyn. Wobec milczenia chrześcijańskiej większości, tem ruchliwi są propagatorowie kultu *du nu*, jak mówią Francuzi. Jako bardzo dzielnego, a nie wiele kosztującego środka propagandy, używają oni szyderstwa i żartu z pruderyi, zacofania, nieznajomości najnowszych zdobyczy na polu estetyki i t. p. brzydkich wad swoich przeciwników. Za nieuka uchodzić już ci rzecznie przyjemna, znosić szyderstwa i przycinki także do rozrywek nie należy, więc też broń powyższa zawsze wielkie u nas czyniła spustoszenia, bo miłości własnej mamy sporo,

a zdań stałych i wyrobionych nie tak znowu wiele. Że jednak szyderstwem można zastraszyć, ale nie przekonać, że może i w sumieniu własnym niekiedy powstaje niepokój, więc zwolennicy kultu nagości stawiają jako pewnik, nieulegający żadnej wątpliwości, a mający ich sposób postępowania uprawnić, teoryę o niezależności sztuki i piękna od moralności. Wszystko, co piękne, twierdzą, ma prawo do istnienia, bez oglądania się na etykę; że zaś ciało ludzkie jest najwyższem pięknem na ziemi, więc przedstawiać je można bezkarnie, tem bardziej, że widok tak wysokiego piękna nie może nawet wzbudzać żadnego złego uczucia, ani przyczyniać szkody moralności. Dzięki tedy milczeniu jednych, pewności siebie i ruchliwości drugich, dzięki zresztą innym sprzyjającym okolicznościom, na wystawach coraz gęściej i brutalniej rozpierają się nagości, coraz śmielej występują w illustrowanych pismach, coraz częściej też zdarza się spotykać obrałamuconych nawet wierzących chrześcijan, którzy w swych mieszkaniach obok Niepokalanego Poczęcia, wieszają bachantki i obnażone nimfy leśne — bo to piękne, powiadają, a więc godziwe. Studium niniejsze piszę przeważnie dla tych ostatnich. Zamierzam w niem roztrząsać pytania, czy przedstawianie w rzeźbie lub obrazie nagiego ciała jest rzeczą złą czy też godziwą, czy ciało ludzkie w rzeczy samej jest najwyższem pięknem ziemskiem i co z tego wypływa, przedmiotem najgodniejszym dłuta i pędzla, czy nie ludzą siebie, a nie zwołają drugich ci, którzy twierdzą, że widok jego niema i mieć nie może złego wpływu, oraz że, przedstawiając je, artyści piękno tylko mają na celu.

Dla rozstrzygnięcia pierwszego pytania konieczną jest rzeczą, choćby w krótkości, odpowiedzieć na inne znowu pytanie, t. j. czy sztuka jest zależną od moralności, czy na zasady etyczneoglądać się i do nich stosować jest obowiązana; potem należałoby sprawdzić, czy wrażenia i skutki wywierane w społeczeństwie przez wizerunki, o jakich mowa, są dobre lub złe i dopiero na mocy tych danych przystąpić do dalszych wniosków. Tego też porządku trzymać się będę. Więc najpierw — czy i dla czego sztuka ma

być niepodległą, lub też zależną od moralności? „Pierwszy lepszy estetyk, powiada ks. M. Morawski, ma już na to gotową odpowiedź. Sztuka jest samoistną, twierdzi on, sztuka ma swój cel sama w sobie, t. j. piękno, nie można jej zatem do żadnego innego odnosić celu. Sztuka ma swoje własne prawa, t. j. prawa piękna, nie może więc bez zbo- czenia żadnym innym prawom podlegać; czy kto widział, żeby mechanikę lub geologię teoryom moralistów podda- wano? O ileż więcej sztuka, ten najwyższy wykwit umysło- wości ludzkiej, ma prawo do niezawisłości! Sztuce trzeba służyć dla niej samej, bez oglądania się na inne korzyści, choćby tak wzniosłe jak moralne. Inaczej schodzi się na moralistę lub rzemieślnika, a przestaje być artystą”¹⁾). W dalszym ciągu przytacza cytowany autor francuskiego estety- ka, Konstantego Martha, który wykazuje, jak wpływy dok- tryn moralnych krępovaly i wypaczały sztukę w dawnym Egipcie, u muzułmanów, ikonoklastów, waldensów, husytów, protestantów XVI wieku, jak na nią powstawali wielcy filozofowie starożytności Heraklit, Platon, Seneka, Epi- kur. Gorzej jeszcze, według niego, dzieje się, gdy sztuka prawi morałę, bo wtenczas nudzi. W końcu przykłady naj- większych mistrzów w sztuce, którzy zostawili dzieła, w ra- żącej sprzeczności z moralnością zostające, mają dowodzić, że sztuka może się na nią wcale nie oglądać. Racye te nie są ani zbyt mocne, ani przekonywające. Obszerniejszą na nie odpowiedź ciekawy czytelnik znajdzie w dalszym ciągu wybornego artykułu ks. Morawskiego; nie sposób nam iść za nim, dla tego na zarzuty odpowiemy ogólnikowo i w krót- kości, a poprzestaniemy na wykazaniu, że związek sztuki z moralnością jest konieczny ze względu na naturę piękna, stanowiącego jej przedmiot, i że *de facto* sztuka od etyki wyzwolić się nie może, lecz jest z nią zawsze w ten lub ów sposób związana. Wobec stwierzonego faktu, wszelkie zarzuty i wątpliwości co do jego istnienia same upaść muszą.

¹⁾ „O związku sztuki z moralnością”. Przegląd Powszechny 1887, tom drugi.

Otóz co się zarzutów tyczy, odpowiem z ks. Morawskim: „Sztuka jest iście piękną i wielką rzeczą, ale przy całej swojej wielkości i piękności nie jest ona bożkiem; jest poprostu rzeczą ludzką, czynem ludzkim, a wszystko co ludzkie, podlega prawu moralnemu“. Przypuszczanie innych praw dla moralności, a innych dla piękna, już dla trochę choćby filozoficznie wykształconego umysłu jest widocznie fałszywe, bo każde domyślać się rozbratu i rozterki w naturze ludzkiej, owszem w naturze rzeczy, a ostatecznie w samym Bogu. Piękno, prawda i dobro pochodzą z jednego źródła, prawa ich przez Boga, twórcę natury, postanowione, nie mogą więc kłócić się z sobą, jak promienie jednego koła nie mogą być rozmaitej wielkości. Ponieważ sztuka jest czynem ludzkim, więc nie może być porównywana z chemią, lub matematyką, bo te zajmują się pytaniami z czynem nic wspólnego niemającymi — „przedmiotem ich czysta wiedza“¹⁾. Zgoda zupełna na to, że sztuka, chcącą zawsze uczyć, nudzi — tak samo nudzi najuczciwszy człowiek, gdy ciągle prawi morał; jeżeli jednak będzie postępował i żył, jak należy, a uczył wtenczas tylko, gdy tego potrzeba, zbuduje, a nie znudzi. Toż samo stosuje się do sztuki: niech praw moralności nie gwałci, niech będzie, jaką być powinna, a będzie piękną i nienudną. W końcu, że mahometanie, ikonoklaści i inni heretycy lub poganie szkodliwy wywierali wpływ na sztukę, dowodzi to tylko, że fałsz szkodzi w każdym względzie: w stosunkach społecznych, nauce, moralności i w sztuce także. Widzimy też samo w dzisiejszym naturalistycznym kierunku, który tak sztukę poniżył, choć się za jej patrona podaje. My, chrześcijanie, nie mamy wcale pretensi, żeby sztuka do każdej etyki się stosowała, owszem, najwyraźniej twierdzimy, że tylko etykę prawdziwą, Chrystusową, powinna szanować. — Mahomet, Seneka, ikonoklaści, husyci *e tutti quanti* nic nas tym razem nie obchodzą — „co nam do Hekuby?“ Owszem, pewni jesteśmy, że ci fałszywi prorocy zgubią sztukę, jak zgubili wszystko, co za ni-

¹⁾ Tamże 212.

mi poszło. O gorszących przykładach wielkich mistrzów będzie mowa niżej, więc teraz przechodzimy do naszego założenia, t. j. wykazania, że zgoda sztuki z etyką wypływa z natury piękna.

Co nazywamy pięknem? Określenie jego mamy mnóstwo. Platonicy nazywali pięknem to, co ma w sobie *splendorem veri* (blask prawdy); św. Augustyn powiada, że piękno to *splendor ordinis* (blask porządku); scholastycy — to, co składając się z odpowiednich sobie części, poznającemu sprawia przyjemność¹⁾. Ogólnie jednak, nie wdając się w metafizyczne dociekania, przedmioty piękne poznajemy z ich skutku, jakim jest sprawianie w poznającym go pewnej estetycznej przyjemności i rozkoszy. Stąd św. Tomasz powiada, że pięknem nazywa się to, co przy widzeniu podoba się, *pulchra dicuntur, quae vis placent*²⁾. Nowoczesny empiryk Lemke, określa wprawdzie piękno „jako formę zjawisk, która odpowiada wrodzonym prawom naszego czucia zmysłowego“³⁾, ale na innym miejscu poprawia się i mówi, „że piękno jest to prawidłowość przedmiotu zgodna z wewnętrzną prawidłowością naszego ja“. Pięknem więc jest to, przy poznaniu czego człowiek doznaje przyjemności. Jakiegoż jednak rodzaju ma być ta przyjemność? Czy zadowolenie zmysłowe tylko, jak zdaje się wielu współczesnym estetykom? Oczywiście nie zmysłowe tylko, bo w takim razie malarstwo zależałyby na zestawieniu plam kolorowych przyjemnie działających na oko, muzyka na zgodnych akordach, poezja i wymowa na dźwięcznym brzmieniu rytmu i wyrazów; tymczasem ludzie domagają się czegoś więcej. Nic zwyklejszego jak zdania: obraz ten wprawdzie pięknie malowany, ale zrozumieć go nie można; muzyka z wielu wzgledów piękna, ale konsekwencji jej brak i ładu; wiersze piękne, lecz sensu im brakuje; mówca pięknie mówił, lecz frazesami karmił słuchaczy. Dla tego we

¹⁾ *Id quod, cum multitudinem partium sibi cohaerentium praeseferat, manifestatione sui eognoscentem delectat.*

²⁾ P. I. q. 6. a 4 ad 1.

³⁾ Estetyka I, 40.

wszystkich tych razach nie mamy zupełnej przyjemności, a natomiast czujemy nawet niezadowolenie. Pochodzi to stąd, że owe dzieła sztuki nie uwzględnili dostatecznie jednego z koniecznych praw natury ludzkiej — prawa rozumu i logiki. Niech nam za przykład posłużą niedawno wydane rymy pp. Liedera i Stankiewicza. Jużci panowie ci umieli zgodzić przymiotnik z rzecznikiem, słów pięknie brzmiących nie żałowali, o Liederze powiada nawet kronikarz „Tygodnika illustrowanego“ p. M. G., „że rymuje gładko“, ale że niedoszli poeci, poprzestając na rozwiązłości i bezwyznaniowości, zapomnieli o nauce i sensie, więc ten sam M. G. twierdzi, „że nigdy jeszcze poezja nie była środkiem tak hygienicznym, jak w tych dwóch egzemplarzach; człowiek się trzęsie od śmiechu, a to mu do konkocy żołądka pomaga¹⁾.

¹⁾ Tyg. III. 1890, Nr. 42. Kiedy mowa o prawach rozumu i logiki w dziełach sztuki, pozwolę sobie na dłuższe zboczenie z następującej racyi. P. Czesław Jankowski, zdając sprawę w jednym z NNr. „Słowa“ z roku 1890 z książki Wł. Bełzy o Hollandyi, przytacza ustęp, w którym autor zadaje sobie liczne pytania, co robi w nocy wśród żołnierzy dziewczyna w bieli na obrazie Rembrandta «Patrol nocny», P. Jankowski żartuje sobie z ambarasu podróżnika i powiada, że p. B. widocznie estetykiem nie jest, że dociekania jego zupełnie zbyteczne, bo Rembrandt chciał tylko odtworzyć grę nocnego oświetlenia na różnego rodzaju przedmiotach i basta. Innemi słowy: nie trzeba dochodzić żadnej myśli, bo jest to jeden z okazów «sztuki dla sztuki». Do zdania tego powraca on raz jeszcze w «Tyg. Ilustr.» (Krytyka dzieł sztuki 1891. Nr. 21). «Powiadają: sztuka malarska jest sama dla siebie celem. Istotnie, w wielu obrazach w takiej ona występuje roli i trzeba być zacieklem doktrynerem, aby mieć cośkolwiek przeciwko temu. Niedaleko szukając, czemże jest słynny «Patrol nocny» Rembrandta, jeśli nie popisowem dziełem dla wykazania całego mistrzostwa światłocienia? Czemże jest nieinnej głośny «Byk» Potera, jeżeli nie poprostu wielkim studym z natury, wykazującym wielką biegłość techniczną malarza? Wynajdowanie jakiejś «myśl przezwodniej» w arcydziele Rembrandta, dociekanie skąd, dokąd i w jakim celu wychodzą ci żołnierze pod wodzą kapitana Cocka, jest tak dobrze wręcz absurdem, jak wynajdywanie tego lub owego wyrazu w głowie «Byka» z Mauritshuis w Hadze. Sądzę, że szanowny autor nie dość ściśle zdaje sobie w tym razie sprawę z tego, co ludzie przez myśl w obrazie chcą rozumieć, jak również i z tego, czem jest właściwie sztuka dla sztuki samej. Dla czegoż to pytanie, dokąd i po co idą ci żołnierze, ma być «wręcz absurdem?» Zapewne, p. B. zanadto się nad tą kwestią rozszer-

Tak samo dzieło sztuki, żeby było piękne, powinno uwzględniać uczucia ludzkie, inaczej nietylko nie sprawi zadowolenia, ale się odeń widz ze wstrętem odwróci, jak np. od fresków w San Stefano Rotondo w Rzymie, gdzie męczeństwa wyobrażone w jaskrawej rzeczywistości. Wiedzą o tem doskonale prawdziwi artyści i zawsze w swych tworach starają się nietylko o technikę konieczną dla przyjemnego działania na zmysły, ale także o ład i prawdę, wymaganą przez rozum, a może jeszcze więcej o nieobrazenie żadnej z delikatnych stron uczucia. Jakaż więc może być przyczyna, żeby sztuka pomimo całej swej odrębności, osobnego celu i niezależności, szanowała prawa rozumu, szanowała uczucie i nerwy, a mogła nie zważyć na wolę i rządzące nią prawa etyki? Racyi niema żadnej, bo prawa etyczne tak samo tkwią w naturze ludzkiej, jak prawa logiki i tak też szanowane być winne. I czyż pa-

rza i z tego (a nietylko z tego) widocznem jest, że estetyka — to nie specjalność jego; widoczna tu naiwność profana, wszakże pomimo tego, widzę w tych pytaniach objaw natury ludzkiej, wymagającej, by w każdym dziele była m y ś l r o z u m n a i chcąc sobie zdać sprawę z tego, co ma przed oczami; człowiek potrzebuje nietylko widzieć, ale i wiedzieć, a raczej rozumieć. P. J. dziewczyna owa nie dziwi, bo z dziełami sztuki i sposobami ich tworzenia jest obeznany. Gdyby jednak Rembrandt, dla popisania się ze światłem, wymalował dwóch żołnierzy z pochodniami i np. białą koźlą na stołku, pancerz na drągu i dwóch arabów, grających obok w karty na ulicy, p. J. dochodziłby także, coby to wszystko znaczyć mogło, a może nawet niechciałby patrzeć na takie dziwactwo, boby w nim nie było myśli rozumnej a więc myśli przewodniej, koniecznej we wszystkiem, co ludzkie. P. Jankowski nie jest bezwarunkowym zwolennikiem teoryi «sztuka dla sztuki», dopuszcza tylko na jej korzyść wyjątki, jak dwa wyżej wymienione. Taka dwoistość nie może się ostać wobec dwóch sprzecznych teorii, jedna albo druga musi być fałszywą. Nie jestem doktrynerem, tem mniej «zaciętym», ale stanowczo bronię zasady, że sztuka zawsze i wszędzie jest dla człowieka, nigdy dla siebie; pojmuję to tylko nie tak, jak w nas «doktrynerów» wmaivia p. J. Jak w obrazie Rembrandta innej szukam myśli przewodniej (i znajduję), niż dopytywanie się „skąd i dokąd ci żołnierze idą”, tak w „Byku” Potera wcale nie zamierzam szukać innego „wyrazu”, niż właściwego wszystkim bykom. Zgadzam się najzupełniej, że R. chciał się popisać, a P. namalował studium z natury; pomimo tego wcale nie sądzę, by to były dzieła dla „siebie samych” malowane i istniejące. Są to dzieła piękne, bo po mistrzowsku oddają przedmioty piękne dla człowieka.

trząc na obraz, przedstawiający brutalne pogwałcenie praw etycznych, np. sprawiedliwości, miłosierdzia, doznajemy przyjemnych, artystycznych wrażeń? Przeciwnie, odchodzimy od niego wzburzeni i niespokojni. Takie obrazy, jakkolwiek pięknie malowane, nie są całkowicie piękne (zwykle też nie w estetycznym tylko celu malowane bywają), „bo do prawidłowości naszego ja, powiada ks. Morawki, należą te prawidła, co stanowią od wnętrza typowo doskonałego człowieka: co do myśli — prawa logiczności i racjonalności, co do woli i uczucia — prawa etyczne. Więc to jedynie może sprawić niezamąconą przyjemność estetyczną człowiekowi doskonale wykształconemu, co się z prawem etycznem godzi, a co temu prawa ubliża, to nietylko moralne, ale i estetyczne uczucia obraża i przeciw jednemu z praw piękna wykracza“.

Do takiego rezultatu dochodzimy, gdy kierować się

wiek, podobające się człowiekowi; bez tego warunku nie byłyby piękne. Człowiek lubi piękną grę światła, sprawia mu przyjemność widok zdrowego czy rosłego bydła, więc też lubi patrzeć na dobre odzwanianie ich na płótnie i znajduje je pięknem. Byłoby inaczej, gdyby teoria „sztuka dla sztuki“ była prawdziwa. O ile mogłem zrozumieć piszących o tem artystów i estetyków, ma to hasło oznaczać, że byle przedmiot był dobrze namalowany, już to malowidło będzie dziełem sztuki, bo „wykonanie, nie przedmiot, dzieło sztuki stanowi“, powiada p. Sygietyński. W takim razie, byle dobrze namalowana ropucha i kameleon, para butów i uprząż, albo też człowiek o wrzodzony lub kobieta buszmenka, powinnyby być dziełem sztuki. Któż się na to zgodzi? Im lepiej te przedmioty będą malowane, tem bardziej będą się nadawały do atlasu zoologicznego lub patologicznego, na szyldy, do muzeum osobliwości wreszcie, ale nigdy do pinakoteki. Żeby więc jakiś przedmiot malowany lub rzeźbiony mógł być policzony do dzieł sztuki, nietylko potrzeba, żeby był dobrze wykonany ale także żeby w oczach człowieka był pięknym i żeby w obrazie była myśl rozumna, stosownie do natury przedmiotu (o innych warunkach na teraz nie wspominam). Rembrandt chciał się popisać światlociem, a do tego popisu wybrał czynność ludzką, więc ją namalował tak, żeby się wydawała możliwną i ze zwyczajami ludzi rozumnych zgodną. Poter namalował studium, ale takie, które ludziom podobać się może. Gdyby Byka swego przedstawił odartego ze skóry, możeby ludzie podziwiali doskonale studium podskórnej anatomii zwierzęcej, ale tyle miałoby ono prawa do piękna, ile go ma np. posąg odartego ze skóry człowieka w prawej przecznicy medyolańskiej katedry, który nie wiadomo po co i na co tam stoi.

zechcemy zwyczajnym zdrowym rozsądkiem, gdy posłuchamy, co mówi sumienie i głos niezepsutego ogółu. Do tegoż samego dojdziemy przekonania, jeśli zastanowimy się nad naturą piękna w sposób bardziej filozoficzny i oderwany.

Pięknem, mówiąc ogólnikowo, nazywamy to, co się nam podoba; podobać się zaś może to tylko, co jest doskonałe w swoim rodzaju. „Nie nazwiemy bowiem pięknem tego, czemu nie dostaje czegokolwiek do przyrodzonej jego doskonałości. Zaiste cóż szpetniejszego od kwiatu bez płatków, ptaka bez piór, człowieka bez cnoty? Przeciwnie, im doskonalsza jest istota jaka, im bardziej do prototypu swego zbliżona, tem za piękniejszą jest miana i uznawana¹⁾. Dlatego też doskonałość uważana jest za pierwszy i konieczny warunek piękna. „Do piękna potrzebna jest najpierw całkowitość albo doskonałość, bo co jest niezupełne, przez to samo szpetne jest“, mówi św. Tomasz z Akwinu²⁾. Nie wszystko jednak, co w sobie doskonałe, podobać się nam może: żaby, robactwo, jaszczurki wstręt w nas obudzają. Pochodzi to stąd, że pojęcie piękna jest względne i zawiera w sobie dwa konieczne warunki: oświecenie rozumu i skłonność woli. Skoro rozum nasz pozna rozmaito wzgłydy, zrazu przed nim zakryte, np. doskonałość danego przedmiotu, jego pożyteczność, miejsce i odpowiedniość w całości wszechświata, często bardzo dawne uprzedzenia znikają i pięknem wydaje się to, czem brzydziliśmy się dawniej. Z drugiej strony, żeby nam się coś podobało, konieczna jest skłonność woli ku temu, bo piękną zda się nam nietylko taka rzecz, którą poznamy jako doskonałą w sobie, ale i taka zarazem, której pożądać możemy (*pulchrum est appetibile*); pożądamy zaś i pragniemy tego, co do udoskonalenia naszego w jakikolwiek sposób służyć może, tego co dla nas będzie dobrem w znaczeniu metafizycznem (stąd *similis simili gaudet*). Dla tego to, jak z jednej strony przedmiot najbardziej nas obchodzący i po-

¹⁾ Egger *Proped. Theol. philos.* 259.

²⁾ P. I. q. 39 a. 8.

trzebny nie podoba się nam, gdy jest niedoskonały i zepsuty, tak z drugiej strony najdoskonalszy nie zrobi przyjemności, gdy jest zupełnie nam nie potrzebny. Najpiękniejsza twarz przestaje się podobać, gdy ją ospa lub wrzody oszpecią, naj cudowniejsza poezja lub muzyka nie zrobi wrażenia na człowieku prozaicznym i niemuzykalnym. Głupi bardzo łatwo oprą się potędze poezji, bo jej nie rozumieją i, co z tego wynika, nie pożądają (*ignoti nulla cupido*); a skoro nie pożądają, więc i piękna ona dla nich nie jest. Pięknym więc nazwiemy przedmiot doskonały i skończony w sobie, który przy poznawaniu oddziaływa przyjemnie na umysł, oświecając go i na wole, wzbudzając w niej pewne pożądanie siebie (dlatego zwykle chcemy posiadać rzecz, która się nam podobała), jako odpowiedni i potrzebny naszej naturze. Otóż natura ludzka taka jest, że tkwi w niej nietylko poczucie potrzeby zgody pojęć z prawami logiki, ale także potrzeby zgodności czynów z prawami etyki, prawda i dobro nieodłączne są od natury ludzkiej; dlatego nietylko miłujemy prawdę, ale może więcej jeszcze dobro moralne. Nie jedno serce nieugięte przed prawdą, na koniec świata pójdzie za enstą. Żadna sprawa ludzka wyzwolić się od tych dwóch czynników nie może, nie może też i sztuka. Dzieła sztuki zatem nie powinny brać rozbratu z zasadami moralności, bo leży to w naturze, że to tylko nam się podoba, co (oprócz innych warunków) uważamy za moralnie dobre¹⁾. Bez tego warunku obraz lub rzeźba może się podobać z pe-

¹⁾ Ulegają temu prawu najzapaleńscy zwolennicy niezależności piękna od etyki. Spotykałem np. wielu postępowców, dla których Sienkiewicz po „Szkicach węglem“ i „Jamiole“ nic już pięknego nie napisał. Pomimo pojawienia się „Ogniem i mieczem“, „Potopu“ i „Wołodyjowskiego“, mówią oni o ich autorze „szkoda go“ — bo w tych powieściach, tak dla nas pięknych, oni nic pięknego nie widzą, pomimo czaru stylu i obrazowania, zajmującej treści i wszystkich uroków tych rycerskich rapsódów; a to dla tego, że nie rozwija już i nie przeprowadza w nich drogich postępowemu sercu zasad, mianowicie takich: że nie ma Opatrzności na świecie (a tem samem i Boga nad światem), że wszystko na ziemi źle idzie w ogólności i że szlachta była zawsze i jest teraz stekiem i przyczyną wszelkiego złego w szczególności.

wnych tylko względów, ale zadowolenie to nie będzie całkowite, a zatem, utwór nie będzie całkowicie piękny. Pomimo kompozycji nie zupełnie racjonalnej, może się podobać poprawny rysunek, piękny koloryt, ale każdy powie: co za szkoda, że dziełu temu brakuje ładu i lepszego obmyślenia; tak też utwór, obrażający zasady moralności, może wabić różnemi zaletami, nie będzie jednak doskonale piękny i w duszy widza pewien rozdźwięk zostawi, niby człowiek mądry a przewrotny, lub piękna, lecz zła i głupia kobieta. Czy można nazwać pięknym taki np. obraz jak Rochegrosse'a „Bal des Ardents“ z czasów królowej Izabelli francuskiej? ¹⁾). Sala napełniona tłumem uciekających kobiet w balowych strojach i przestraszonych a zgrozą przejętych gości. Zgroza ich bardzo naturalna, bo na pierwszym planie wije się w bolesciach i wyciąga ręce do królowej kilku mężczyzn, trzymanych na łańcuchach, a zasytych w pałace się skóry niedźwiedzie czy inne. Niech rysunek, koloryt, światłocień, perspektywa będą najzupełniej mistrowskie, wątpię, żeby kto doznał przed tym obrazem innego wrażenia, niż zgrozy i niesmaku, bo widzi na nim rzecz straszna — śmierć w mękach. Albo inny przykład. W medyolańskiej galeryi Brera jest obraz, przedstawiający Papieża przechodzącego przez salę. Jest to wspomniały mężczyzna w kwiecie wieku, pełen zdrowia, siły i spokoju, w stroju bogatym i świętym, w towarzystwie dwóch czy trzech dworzan, przejętych najwyższą czcią dla namiestnika Chrystusowego. Za nim o parę kroków klęczy z twarzą przy samej ziemi biedny, wynędzniały, skuty dominikanin. Upadł on przed papieżem na twarz, prosząc o przebaczenie i życie. Odtrącono go z obojętnością i oto leży dotąd w prochu i nawet nie cofnął ręki w kajdanach którą był wyciągnął, tak jest przybitы i przygnębiony. Trudno opowiedzieć jak nieestetyczne wrażenie sprawia ten obraz. Zadowolenia ani śladu, owszem gorycz napełnia duszę, bo przedstawia on (a w jak pięknej formie!) scenę, wysoce obrażającą uczucie, podeptanie i odtrącenie nieszcze-

¹⁾ Wystawiony w Salonie paryskim 1889 r.

śliwego. Wrażenie to potęguje się jeszcze bardziej w każdym, kto wie, że Giordana Bruno spalono, bo właśnie o przebaczenie nie prosił, bo ateizmu, panteizmu i innych swych błędów odwołać nie chciał; widzi się więc przed sobą potwarz rzuconą w złej sprawie i złej intencji na niewinnego człowieka, i co więcej, na namiestnika Chrystusowego na ziemi.

Rozważaliśmy dotąd kwestię związku sztuki z moralnością teoretycznie tylko, przypatrzyliśmy się jej jeszcze ze strony faktycznej; jest ona szczególnie godna uwzględnienia w czasach naszych, chcących uchodzić za praktyczne i pozytywne. Wszelka teoria naukowa powinna opierać się na stwierdzających ją faktach. Zasada ta powszechnie znana, a najzupełniej słuszna. Choćby jakaś doktryna była najmodniejszą, najbardziej pochlebiającą prądom współczesnym, musi w końcu w proch się rozsypać, gdy fakta powiedzą jej swoje — *e pur si muove*. Estetycy niechrześcijańscy głoszą niezależność sztuki od moralności, ale choć się za empiryków mają, zdaje mi się, że nie potrafią swej teorię faktami sprawdzić. Bo czy możliwa stworzyć dzieło sztuki niezależne od zasad moralnych? Nim na to odpowiem, muszę wyjaśnić pewną niedokładność. Spotykałem niedowiarków twierdzących, że żaden wierzący katolik nie może bezstronnie sądzić o rzeczach wiary, bo dlatego samego, że wierzy, jest już skrępowany pewnymi uprzedzeniami — on zaś, niedowiarek, w nic nie wierząc, jest zupełnie bezstronnym, bo nie mając zasad, jest też wolnym i nieuprzedzonym. Szczególne zaprawdę złudzenie! Niedowiarek ma także swoje dogmaty i zasady, tylko że różnie od chrześcijańskich, a skrępowany jest niemi bardziej, niż wierzący katolik swoimi, bo jego zasady bronią jego namiętności zawsze ślepich, a gwałtownych i zawziętych. Więc katolik np. wierzy w Boga stwórcę świata, ateusz wierzy, że materya sama siebie stworzyła; katolik jest przekonany, że po śmierci czeka na niego żywot przyszły, materyalist wierzy, że wszystko na ziemi się kończy; chrześcijanie wierzą, że Bóg zawał prawdę w Objawieniu swojem, ludzie posiadający „wszystkie zdobycze nowocze-

snej wiedzy", wierzą, że prawda zamieszkała na stałe w Warszawie, w pewnej redakcyi przy ulicy Marszałkowskiej. Są to wszystko wierzenia i zasady, tylbo nie chrześcijańskie. Tak samo niema człowieka, któryby mógł wyzwolić się zupełnie z pod panowania zasad etycznych—nie mówię chrześcijańskich, ale jakichkolwiek bądź, czy to będą niedźne strzępy moralności Chrystusowej, czy choćby zgoła pogańskie wymysły. Smutna to będzie etyka, ale zawsze etyka. Sądzę, że jak niema człowieka przy zdrowych zmysłach bez jakichś zasad i pewników rozumowych, jak pogonizm nawet nie mógł się wyzwolić od dogmatów, bogów, ofiar, ceremonij, tak samo niema nikogo bez jakichś zasad etycznych. Otóż ponieważ każde dzieło ludzkie, a tembardziej dzieło sztuki, jest wyrazem zewnętrznym wewnętrznego stanu swego twórcy, a we wnętrzu tem tkwi zawsze myśl jakaś, uczucie i jakieś prawo moralne, więc też muszą one w sposób mniej lub więcej wyraźny odzwierciedlić się w dziele jego.

Takim sposobem dzieło sztuki już przy samem powstaniu swojem, z wiedzą albo nawet bez wiedzy autora, jest z konieczności natury związane z jego sposobem zapatrzywania się na rzeczy, a zatem i z moralnością jego, szczególnie kiedy dzieło to ma za przedmiot świat, w którym moralność się objawia, to jest świat ludzkich czynności. Dlatego wierzącego chrześcijanina można poznać we wszystkiem, co utworzy, choćby mu przyszło malować mitologiczne przygody (bardzo jednak wątpię, czy Flandrin albo Overbeck podjęliby się tak niewdzięcznej roboty). Toż samo dzieje się w świecie artystów niewierzących. Nietylko zasady swoje wyrażają w swych dziełach, ale nawet od moralności chrześcijańskiej, z którą wojują, często bardzo nie są wolni (bo dusza jest *naturaliter christiana*, a natury pozbyć się nie sposób). Mistrz np. materialista jest pewny, że nagość nie obraża wcale etyki i przedstawia ją bez żadnego krępowania się, ale za to jest przekonany, że grzechem jest karać heretyków i protestuje przeciwko temu w swych dziełach (jak ów obraz w Brera). Inny artysta będzie żartował z Bó-

stwa Chrystusowego, jak Wereszczagin, ale poświęci czterdzięci obrazów uwydatnieniu etycznej zasady, że wojna jest okrucieństwem i barbarzyństwem. Poeta, jak Wiktor Hugo, będzie dowodził mnóstwa niedorzeczności, a w tej liczbie i tego, że dziewczyna z półświatka może być „uosobieniem wstydlliwości“ (Nędznicy), ale podnosi miłość matczyną i miłosierdzie dla ubogich; Carducci nienawidzi Boga i pisze ody na cześć szatana, ale za to prawić będzie o miłości dla kraju, sławy i t. p. Zdaje mi się więc, że zwolennicy niezależności sztuki od moralności powinniby dodawać, gdyby szczerymi być chcieli, od moralności chrześciańskiej, a właściwie nawet od niektórych tylko jej przykazań, bardzo niemiłych amatorom piękna plastycznego.

Nietylko rodząc się z duszy swych twórców dzieła sztuki są zależne od moralności, są one z nią związane w praktyce, w działaniu swem na widzów czy słuchaczy. To znowu także ściąga się przeważnie do dzieł, mających za przedmiot świat moralny, to jest świat czynów ludzkich¹⁾. Teologowie utrzymują, że niema obojętnego czynu prawdziwie ludzkiego (*in individuo*), to jest popełnionego z zupełną świadomością i wolą, lecz że takowy zawsze jest złym lub dobrym; tak też dzieło sztuki, jako czyn ludzki *per excellentiam*, jest mniej lub więcej złem albo dobrem moralnie i to im bardziej jest pięknem, a więc silniej działającem. Niedawno pan Gomulicki napisał nowelle, w której całe miasteczko nawraca się na widok obrazu przedstawiającego sąd ostateczny. Pozwalam sobie wątpić, czy kiedy dzieło sztuki może tak hurtowny i silny wywrać skutek, każde jednak w pewnej mierze niewątpliwie wpływ jakiś wywiera. Jedni, jak św. Teresa, na widok obrazu ubiczowanego Pana Jezusa, od razu zrobią wielki krok na drodze doskonałości, na innych obrazy wzniósłej

¹⁾ Przedmioty wzięte z innych sfer oczywiście w mniejszym stopniu posiadają tę właściwość, mają ją jednak, tylko, że nie przez każdego i nie od razu odkrytą, czy też odczutą. Ludzkie czyny działają silnie i wyraźnie, natura niema potrzebuje znawcy i miłośnika.

treści wywrał mniejszy, ale zawsze dodatni wpływ. Toż samo da się powiedzieć i o dziełach treści świeckiej. „Don Kisztot“ Cervantesa i „Contes“ Woltera, „Potop“ Sienkiewicza i Mickiewicza poezje, „Joanna d'Arc“ lub „Grunwald“ Matejki i „Bachanalie“ Makarta, wywołują wrażenie etyczne, a skoro je wywołują, muszą mieć w sobie etyczny pierwiastek, bo czego niema w przyczynie, nie może być i w skutku (*nihil est in effectu, quod non prius fuerit in causa*). Zresztą wpływ dzieł sztuki na moralność w dobrym lub złym kierunku zbyt znana jest rzeczą, żeby go trzeba było dowodzić; zdaje mi się przeto, że ze wszelką słusznością powtarzyć mogę, że są one nieroziłącznie związane z zasadami etycznymi, mniejsza już o to na teraz, dobrymi czy złemi, fałszywemi czy prawdziwemi. A skoro natura rzeczy związała piękno z moralnością, skoro ten związek objawia się ustawicznie, pocóż rozprawy o jego zerwaniu? który może rozwiązać, co natura związała? Równie dobrze można rozprawiać o wyzwoleniu się od przyciągania ziemi.

W tem miejscu dodam jeszcze następującą uwagę. Wiemy już, że sztuka od moralności wyzwolić się nie zdoła, może tylko z chrześcijańską moralnością być w rozterce, ale w takim razie doświadczenie przekona, że idzie ona po drodze fałszywej, jak przekonałoby każdego, kto by chciał wyzwolić się od prawa przyciągania. Żeby się przekonać o tem, nie trzeba wielu zachodów, bo jest sprawdzian czynów ludzkich dla każdego dostępny, a zawarty w słowach Zbawiciela: „Z owoców ich poznacie je. Nie może drzewo dobre owoców złych rodzić, ani drzewo złe owoców dobrych rodzić“¹⁾. W rzeczy samej poznajemy, czy pokarm przydatny jest do jedzenia, jeśli smakuje, karmi i żywi; przeciwnie jeśli szkodzi, odrzucamy go jako truciznę; tak też i zasada moralna, jeśli dobre sprawuje skutki w zastosowaniu praktycznym, z pewnością jest dobrą i prawdziwą; jeśli złe, fałszem jest i trucizną. Otóż chyba tylko bardzo zagorzali nie przyznają, że dzieła sztuki,

¹⁾ Mat. VII, 16. 18.

wyzwolone od etyki chrześcijańskiej, sprowadzają skutki fatalne: rozluźnienie związków rodzinnych, niemoralność w małżeństwie, rozwiałłość, niedowiarstwo. Jeśli więc ta teoria wydaje złe owoce, to i sama jest złą i fałszywą. Możemy więc wywnioskować przy końcu tych uwag, że niezależność sztuki od wszelkich zasad etycznych jest rzeczą niemożliwą, a od zasad chrześcijańskich szkodliwą dla społeczeństwa i dla samej sztuki.

Po tych roztrząsaniach zasadniczych przejdźmy teraz do zajmującego nas przedmiotu, to jest do godziwości przedstawiania nagiego ciała ludzkiego. Ponieważ sztuka powinna szanować moralność, więc należy wykluczyć z niej wszystko, co tę ostatnią obraża, a przedewszystkiem nagość, wołają jedni, i gorliwość swą posuwając tak daleko, że najmniejszy kawałek nieokrytego ciała poczytuja za grzech malarzowi, że zdają się przypuszczać, jakoby nieodziane ciało było rzeczą samą w sobie złą i naganną. Z drugiej strony stoją liczni artyści i ich zwolennicy, patrzący z uśmiechem politowania i szyderstwa na owe „skrupuły bigoteryi“, krępujące ducha artystycznego i rzucające zasłonę na najpiękniejsze dzieło Boże. Nic bardziej harmonijnego, mówią, nad ciało ludzkie, śmiesznem jest i nierośądnem pozbawiać się widoku najpiękniejszej rzeczy na ziemi. Przesada, na jakiej łapią swych przeciwników, służy im za jeden dowód więcej prawdziwości swego twierdzenia. To też spór uważają już za rozstrzygnięty — można i trzeba rzeźbić i malować wszystko jak jest, bez oglądania się na moralistów. Przeczytać tylko, co o tem np. pisze Lemke. Zdaje się prawie, że żartuje sobie z czytelnika, gdy twierdzi: „że ukrywanie nagiego ciała (pod suknią) rodzi daleko więcej zmysłów, aniżeli poczucia piękna“, lub gdy prawi „o zmysłowości oczyszczonej“ (znają się ludzie na tem oczyszczeniu). To przekonanie Lemkego i jego zwolenników z pewnością jest mylne; jest i zawsze będzie spory zastęp artystów, którzy się na nie pisać nigdy nie zechcą, jest znów i zawsze będzie w społeczeństwie chrześcijańskiem głos wołający: „wstydu nie ga-

ście" i pewność, że piękno i skromność nie powinny kłócić się ze sobą.

Czyż niema środka pogodzenia tych dwóch stron walczących, z których każda zdaje się mieć słuszność za sobą? Spróbujmy. Sprzeczność nie może tu być w naturze rzeczy, tkwi raczej w jednostronnem i niedokładnem jej pojmowaniu. Nie ulega wątpliwości, że ciało ludzkie jest wyrazem najwyższego piękna dotykowego, czy plastycznego na ziemi; niema także żadnego prawa Boskiego, czy przyrodzonego, zabraniającego przedstawiać to, co piękne. Niewątpliwie też nagość sama przez się nie jest grzechem, bo inaczej czyżby Pan Bóg stworzył na początku i stwarzał dotąd człowieka nagim? Pod tym więc względem zwolennicy nagości mają rację. Z tem wszystkiem mylą się, jeśli sądzą, że mogą nie oglądać się na nic; bo rzeczą, naprzód godziwa, nie zawsze bywa taką w praktyce dla niektórych okoliczności, które teorya powyższa milczeniem pomija. W rzeczywistości bowiem widok malowanej lub rzeźbionej nagości wzbudza w ogromnej większości widzów płci innej wrażenia i uczucia z estetyką nic wspólnego niemające i jest podnietą rozwiązałości i zepsucia obyczajów. Nie wchodzę w rozprawy, dla czego tak się dzieje, zaznaczam tylko fakt, którego nie mogą nieznać materyalisti, zarówno jak i my chrześcijanie, wierzący w grzech pierworodny i poządliwości, widzący jeden ze skutków jego. Wobec tego smutnego faktu mają zupełną słuszność przeciwnicy nagości, bo jeśli owoc truje, wyrzucić go należy. Więc jakże? wszelką nagość wykluczyć? Więc piękno poświęcić trzeba moralności; więc niema zgody między nimi? Niebyłym tego zdania. — Sądzę, że się nie pomyle, jeśli powiem, że nagość może być przedstawiana, jeśli będzie sprawiała wrażenie samego tylko pięknego, bo przecież piękno prawdziwe jest rzeczą godziwą, jest dziełem Bożem; idzie tylko o poznanie warunków, w których ona takie tylko sprawia wrażenie. Mogą one być, jak z natury rzeczy wypada, przedmiotowe i podmiotowe to jest mogą się znajdować w samem dziele sztuki i w patrzącym na nie - i tylko jeśli obydwa te rodzaje będą połączone, utwór sztuki nie

sprawi zamętu w duszy ludzkiej i będzie dziełem rzeczywiście pięknem, to jest zostającem w zgodzie z całą naturą naszego ja.

Najpierw więc w dziełach sztuki nie powinno być nic, coby umyślnie dążyło do wywołania w widzu wrażeń zmysłowych i grzesznych. Sztuka powinna być czystą, wola słusznie tym razem Lemke. Rzeczn to całkiem naturalna. Obraz lub rzeźba wywołuje w duszy widza (przynajmniej tak często bywa), takie uczucia i wrażenia, jakie były w duszy artysty; jeśli więc miał on czyste serce, to i dzieło jego wolne będzie od tego żaru zmysłowości, który, niestety, często za zasługę poczytany bywa. Jeśli struna czysta, czyste też wrażenie wywoła, bo czysty dźwięk wyda. Brak jednak rozmyślnego uwydatnienia zmysłowości nie wystarczy, by nagość etycznie nieszkodliwą została, trzeba jeszcze, żeby w przedmiocie były pewne przymioty tak silnie działające, by stłumić i zagłuszyć mogły wszelkie niższe instynkty. Do takich warunków najpierw zaliczyć możemy wielką idealną piękność przedstawianego ciała. Rzeczą jest powszechnie znana, że mistrzowsko-idealne dzieła w tym rodzaju starożytnej rzeźby nawet u profanów w estetyce nie wywołają takich wrażeń, jak piękne ale naturalistyczne i zmysłowe twory współczesnych artystów. Dalej wymienić tu należy wysoką świętość przedmiotu; dlatego powodu nikogo nie zgorszy Chrzest Chrystusa Pana, Ukrzyżowanie, Biczowanie, Najświętsza Panna karmiąca; taka wreszcie treść obrazu, że mniejsze lub większe odkrycie ciała służy do spotęgowania uczuć litości, współczucia, oburzenia, grozy. Dlatego, z zachowaniem wszelkiej miary, bywa na miejscu w scenach mękiństwa, gwałtu, nędzy lub opuszczenia. W takim rodzaju obraz zwracał uwagę na głośnej wystawie monachijskiej w 1890 roku w szklanym pałacu, zatytułowany „Synowie Kaina“ (nie pomnę autora). Dwaj synowie pierwszego bratobójcy, wstępując w ślady rodzicielskie, pozabijali się w jakiejś krwawej waśni i leżą zbroczeni krwią braterską i własną. Nad niemi siedzi w głębokiej zadumie i przygnębieniu stary ojciec, koło nich rozpacz matka i gromaga-

dzi się przerażona rodzina. W obraz ten malarz umiał wlać tyle grozy, bije z niego myśl zdrowa i prawdziwa z taką siłą, że nagość zupełna wszystkich aktorów tej strasznej sceny nie raziłaby wcale, gdyby artysta nie posunął się do ostateczności, bez żadnej dla obrazu korzyści, a z niemałym dla moralnego uczucia obrzydzeniem.

Od widza wymagałbym przeważnie dwóch warunków: czystości serca i znajomości przedmiotu. Bez uczciwego i czystego serca nawet najczystsze rzeczy brudnem się wydadzą, bo jeśli *omnia munda mundis*, to również *omnia sordida sordidis*. Dla widzów zepsutych każdy taki obraz może być podnietą do złego. Drugi warunek niemniej jest potrzebny, bo choćby ktoś był najuczciwszy, jeśli w dziele sztuki nie potrafi dopatrzyć piękna, ani innych rzeczy, o jakich wspomniałem, będzie ono dla niego tylko przedmiotem zgorszenia i widz taki powinien w tym razie stosować do siebie, co katechizm mówi o unikaniu okazyj do grzechu. Może się to wydać śmieszkiem niejednemu „mocnemu duchowi“, ale czyż uczciwy kasyer, rzetelny dłużnik, wierny mąż, kochająca żona nie wydają się śmiesznymi, a nawet całkiem głupimi wielu takim duchom? — Dodać tu jeszcze można wiek późniejszy, chłodny i umiarkowany temperament i w końcu przyzwyczajenie. Ten ostatni względ najwięcej może tłومaczy artystów. Studyując z potrzeby ciało ludzkie, znając się rzeczywiście na piękności jego, często zapominają, że ogół nie jest artystą i nie samo piękno widzi w tem ciele (co prawda i artyści często się łudzą i zbyt łatwo zapominają, że *latet anguis in herba*). Bywają zresztą epoki, w których to przyzwyczajenie i społeczeństwo całe w znacznej części podziela. „W sztuce pogańskiej nawet, powiada Grimouard de St. Laurent, początkowo nagość poczytywano za przeciwną dobrym obyczajom, ale potem, w epoce zjawienia się chrześcijanizmu, już pod tym wzgledem tak postępowano, jak gdyby nic w nas nie było do przykrycia i oczy tak się były przyzwyczaiły do nagości, że nawet chrześcijanom przedstawianie ciała ludzkiego całkowicie bez odzienia mogło się wydawać rzeczą samą przez sieć obojętną. Zdaje się, że w ma-

lowidłach katakumbowych nie przywiązywano najmniej-szej wagi do unikania takich przedmiotów, gdy się nastręczały z natury rzeczy. Te postacie nagie były jednak z oględnością przedstawiane i wszystko, aby mogło razić oczy takiej Agnieszki lub Cecylii, było pomijane¹⁾). Niedługo jednak trwała taka swoboda i wkrótce wstydliwość chrześcijańska zaczęła zrywać ze wspomnieniami paganizmu. Drugą epoką wskrzeszenia nagości w sztuce było Odrodzenie. Już w końcu piętnastego wieku zaczęto szukać piękna w ciele ludzkiem, a pod wpływem odradzającego się pogaństwa, tak się w niem rozmilowano, że pozwalano sobie z lekkiem sercem na rzeczy, którychby nawet nasz wiek zepsuty tolerować nie mógł. Dość przypomnieć, że nad ołtarzem papieskim w Sykstynie przewalały się w Sądzie Ostatecznym tłumy nagich ludzi, bez najmniejszego względu na wstęp przedstawionych; na grobowcu Medyceuszów Michał Anioł posadził, czy położył postacie męskie niewinnie tak cynicznie rozparte i odkryte, że tylko w anatomicznym teatrze byłyby na miejscu²⁾; po kościołach, jak w katedrze medyolańskiej, stawiano studya anatomii podskórnej; w zakrystyach — trzy gracye... Taka była siła przyzwyczajenia, że to wszystko znoszono i tolerowano.

Przejdźmy teraz do praktycznych zastosowań. Jak zapatrywać się na obrazy lub rzeźby oczywiście i widocznie zmysłowe i gorszące? Z pewnością tworzenie dzieł takich nie może nie być zganione. Że Dominichino, Tycyan, Corregio i t. p. imiona podpisane na takich obrazach, ani trochę to winy ich twórców nie zmniejsza. Najwięksi nawet mistrze byli ludźmi ułomnymi i ślady swej ułomności w dziełach swych zostawili, które też z tego względu nie odpowiadają całkowicie wymaganiom prawdziwego piękna,

¹⁾ *Manuel de l'art chretien* 70.

²⁾ Nie mówię tu o stronie artystycznej tych dzieł, dodam nawet, że pomimo tej straszliwej bezwzględności, postacie Michała Anioła, dla znawcy oczywiście, nie są zmysłowemi. Wielki artysta uległ wpływowi wielu i zblądził, ale że kochał piękno, a miał zaenną duszę, więc jego nagości są bez porównania czystsze od niejednej więcej okrytej postaci nowoczesnych artystów.

a tem mniej nie mogą sprawić, by złe stało się dobrem dla tego, że je wielki człowiek popełnił. Pijaństwo i zaböjstwo będą zawsze zbrodniami, choć się ich Aleksander Wielki dopuszczał; upadki Salomona i Dawida nigdy nie wytłومaczą bałwochwalstwa i cudzołóstwa. Spotykamy przecie błędy w najsławniejszych dziełach, które są piękne i sławne nie dla ale pomimo błędów, i byłyby bezwątpienia jeszcze doskonalsze, gdyby od tych usterek mogły być wolne. Tak np. zarzucają „Przemienieniu“ Rafałowskiemu dwoistość akcyi; Don-Kiszotowi, że w pierwszej części bohater zbyt często jest bity, że wträcone nowelle przerywają bieg głównej historyi; obrazom Pawła Cagliari zabawne anachronizmy i t. d. Jak więc w dziełach największych mistrzów były grzechy przeciwko prawom logiki i prawdzie historycznej, tak samo były przeciw etyce; a jak pierwsze nikogo nie mogą zwolnić od obowiązku zgodzenia się z logiką i prawdą, tak drugie od zgody z moralnością. Dzieła takie, jakkolwiek niemoralne, dla pięknej swej formy zewnętrznej mogą być przechowywane tam, gdzieby gorszyć nie mogły, a służyły ku nauce ludzi, którzy na artystycznych ich zaletach poznaćby się mogli. Tak przynajmniej wnoszę, opierając się na powszechnym zwyczaju.

Jakże jednak poznać, czy nagość jest przedstawiona w sposób zmysłowy czy nie? Olbrzymia większość ludzi nigdy się na tem nie pozna i nie potrafi tego rozróżnić. Delikatne odcienie, subtelności, stanowiące rozkosz znawcy, dla profanów przechodzą zupełnie niepostrzeżenie. Tłum zwraça uwagę na najbardziej tylko bijące w oczy cechy obrazu; nagość więc dla *profanum vulgus* będzie zawsze okazała tylko do wrażeń zmysłowych. Trzebaż na to dowódów? Dość popatrzeć na wyraz twarzy przypatrujących się takim obrazom czy rysunkom, by się o tem przekonać. Nie brak też i zeznań pisanych. Oto np. p. Van der Meer, zdając sprawę z obrazu Piątkowskiego „Nimfy i Fauny“¹⁾ powiada, że mu on przypomniał ustęp z „Fastów Owidiusza“.

¹⁾ Tygod. Ilustr. 1890 r. Nr. 16.

Ustęp ten p. V. d. M. przetłomaczył, złagodził — i musiał zakończyć łacińskim dwuwierszem, bo go już złagodzić nie było sposobu. Kto „Fasty” czytał w oryginale, wie, że cytowany wyjątek jest pełen niewypowiedzianej sprosności. Jeśli więc estetykowi, znającemu się na pięknie, może nawet artyście, obraz taki przywodzi na myśl tak nieciekawe wspomnienia, (któremi wcale niepotrzebnie śpieszy dzielić się z szerszą publicznością), to cóż uczuje zwyczajny człowiek, który estetyki nie zna, „Owidiusza” nie czytał, a czuje tylko, że jest człowiekiem grzesznym i że krew nie woda? Dla tego ludzie, dbający o moralne zdrowie społeczeństwa, domagają się zawsze, żeby podobnych obrazów nie wystawiano na widok publiczny. Artyści żartują sobie z tego, ale wcale niesłusznie. Tak np. p. Cz. Jankowski w sprawozdaniu o obrazie Reda „Sprawa Clemenceau” powiada: „Szanywny kronikarz „Biesiady” wybaczy mi, że nie pojedę za nim w rozpatrywaniu moralności lub niemoralności tematu. Ja widzę na obrazie jedynie, w wadliwem nieco dwukrotnem przełamaniu, figurę kobiecą, leżącą na łóżku w pokoju malowanym z wielką brawurą, precyzyą i umiejętnością, widzę znakomicie malowane żaluzje u okien i t. d.”¹⁾. Niejeden pozazdrości takiego usposobienia, bo najpierw posiadający je niczem się nie zgorszy, a powtórę łatwo mu o zadowolenie artystyczne, bo jużci o dobrze namalowane żaluzje, łóżko, kołdrę, jest równie łatwo jak o piękny papier, druk lub oprawę. Uganianie się za formą i wyjątkowe rozmiłowanie w technice może w artystach zabić poczucie czegoś głębszego, ale publiczność zawsze domagać

¹⁾ Przyznaję, że tego bałwochwałstwa formy zrozumieć nie mogę i uważam je za jeden z symptomatów zniżenia się artystycznego poziomu i artystycznych wymagań. Zapewne przyjemnie patrzeć na przedmiot dobrze namalowany, ale gdyby mi w obrazie tylko o niego chodziło, wolałbym go ostatecznie w naturze oglądać. Dobrze popatrzyć na malowane z brawurą łóżko lub wnętrze pokoju, ale na tem poprzestać, to trochę zamalo. W studyjach uczniowskich, na wystawach akademickich może to stanowić bardzo wiele, od skończonego artysty wymaga się czegoś więcej. P. Liedera chwalą za gładkie rymowanie, z tem wszystkiem rymom jego p. Gawalewicz przyznaje wartość... tylko hygieniczną.

się będzie w obrazie myśli i etyki. Omawiany wyżej ustęp Bełzy i o kronice „Biesiady“ są do tego dowodem — i nie jedynym.

Przy znanem usposobieniu ogółu, rzecz jasna, że nagości bez zbytniej szkody mogłyby chyba być umieszczane w muzeach i galerach, do których, przypuszcza się, że tylko więcej ze sztuką obeznani uczęszczac zwykli. To też wydziwić się nie mogę rodzicom, prowadzącym swe dzieci na wystawy, obfitujące w nimfy, fauny, skandale w hotelu, Ledy i haremowe piękności. Litość bierze na widok tego biedactwa, nudzącego się wśród malowideł niezrozumiałych dla niego, a sącących powoli truciznę bezwstydu i „wyzwolonej moralności“. Spotykałem wprawdzie i po zagranicznych galerach dzieci, uwijające się wśród obrazów, które chciałyby się przed niemi do ściany odwrócić, nigdzie ich jednak tyle nie widziałem co w Warszawie. Może to był przypadek — zbyt mało znam „gród syreni“, bym go od razu posądzał, że to robi przez troskliwość, by w przyszłości artystom nie zabrakło modelek, a teatrzykom Ninichek i Nitouchek.

Jeśli na wystawach, nagości powinneby być sprowadzone do minimum, a przynajmniej ustawione gdzieś w miejscu osobnym i dla tych tylko dostępnem, którzy życzą sobie je widzieć, to już zgoła powinno być wykluczone ze wszystkich miejsc publicznych i wyłącznie sztuce nie poświęconych. Swego czasu wielką wrzawę wywołała gruppa Carpeau „Taniec“, postawiona przed operą paryską. Kto ją widział, zrozumie dla czego; nie jest to taniec wesołych ale uczciwych ludzi, powiedziałbym nawet, że to nie jest wcale zabawa ludzka, bo to jest heca rozbóstwionych na jakiejś kannibalskiej orgii obnażonych satyrów. Znawca może podziwiać w niej doskonałość ciała ludzkiego, ogóln dopatrzy tam tylko wyuzdanie i szal namętności. Jeśli takie dzieło stoi przed oczami wszystkich, jeśli ich zwłaszcza wiele, można sobie wyobrazić, jak obfitym strumieniem spływa z nich zmysłowość na przechodniów i widzów. Toż samo możnaby powiedzieć o fontannach, posągach w ogrodach, parkach i placach publicznych, gdzie bezkarnie pro-

dukuje się nagość i to taka najczęściej, w której i najwprawniejsze oko nic pięknego nie odkryje. Niema już zaś dość słów nagany dla ozdabiających ściany swych mieszkańców obrazami podobnej treści, zwłaszcza jeśli to czynią wierzący katolicy. Najpierw takie rzekome piękności najczęściej wcale piękne nie są. Widziałem tego w różnych miejscowościach bardzo wiele, a ledwo trzy lub cztery okazy nazwałbym pięknemi, reszta mniej lub więcej do bohomazów zaliczona być powinna. Tu np. Wenus żegna z wielkim lamentem Adonisa, ale on jeszcze przed fatalnym spotkaniem dzika, ma już tak pokrzywione kości i krótkie a koślawe nogi, że nie można zrozumieć zapałów Cyprydy dla tak wadliwie zbudowanego młodzieńca. Na drugim obrazie Afrodity zesakuje z wozu, by płakać nad zabitym faworytem, ale i sama do żalu pobudza patrzącego, tak jest dłuża, niby zdjęta z tortury, tak żółtawo-zielona, tak ręce ma do „przednich kończyn“ małpy podobne. Gdzieindziej śpi czerwona jak malina Aryadna — Tezeusz już daleko „jak czmycha tak czmycha“, ledwo widać żagle nadzieję — no i nic dziwnego, bo tors porzuconej kochanki wykręcony jak śruba, a ciało fioletowo-granatowe nie mogły ująć zmysłowego Greka. Tam znowu Brutus grozi sztyletem Lukrecyi opasłej jak hipopotam, albo stoją trzy Gracye Kanowy, podobne do swego oryginału, jak koniki malowane kredą na parkanie przez wiejskich chłopaków podobne do rumaków Kossaka lub Brandta. Wszystko to jednak chowa się ze czcią religijną prawie — bo to „piękne“ — bo to „prawdziwe włoskie malowidło“. — Przypuśćmy jednak, że obraz lub rzeźba rzeczywiście piękna, że pan lub pani domu znajdują się na tych arcydziełach i że spływa stąd na nich nieustanny potop estetycznej rozkoszy; ależ w tym domu bywają goście nie tak artystycznie nastrojeni; co więcej, w tych domach jest służba, która się na estetycznych urokach nie zna, a widzi nagość i nieprzystojne uczynki, które snać nie muszą być złe, skoro wiszą na ścianie u państwa, co chodzą do kościoła i na książkach czytają; ależ w tych domach są dzieci, które uczą się katechizmu, którym się prawi o moralności. Jakże

się w ich dziecięcych główkach pogodzi zalecanie skromności z widocznemi wszędzie obrazami bezwstydu? Jeśli piękność ma być wymówką grzechu, toć i one postarają się, żeby „pięknie” grzeszyć, gdy dorosną.

Z niejakiem wahaniem przystępuję do uwag o estetycznym znaczeniu nagości, bo wobec ogólnego dążenia do stawiania jej na najwyższem miejscu w przybytkach sztuki, trzeba nieco odwagi, by podnieść głos niezgodny z hymnami tłumów i wyrokami modnych estetyków, tembardziej, że nie będąc specjalistą, fachowych studyów niewiele odbywałem. Nie przypisuję też zdaniom moim w tym względzie bezwzględnej wartości, zdaje mi się tylko, że uwagi, powstałe z bezstronnego patrzenia i zastanawiania się, niezupełnie może będą fałszywe i przydadzą się — choćby jako głos z publiczności do artystów.

Estetycy jednogłośnie stawiają człowieka na pierwszym miejscu wśród piękności na naszej ziemi. Jest on „królem stworzenia, najwyższem dziełem stwórcy, koroną piękności całego stworzenia”¹⁾. Przekonanie to rozeszło się między ludźmi, którzy je zrozumieli w taki sposób, że kiedy artysta dobrze namaluje albo wyrzeźbi ciało ludzkie, to już dosiągnął szczytu sztuki i na nic piękniejszego zdobyć się nie potrafi, bo nagie ciało człowieka — to zenit wszelakiej piękności. Nie myślę zaprzeczać estetykom, chciałbym tylko przestrzedać licznych entuzjastów nagości (o ile głos mój ich dojdzie i posłuchać go zechcą), że przesadzają i mylą się potrosze, niezupełnie trafnie pojmując teorye estetyków. Zdaje mi się bowiem, że w tych pochwałach dla ciała, tonie i traci swe znaczenie to, co w człowieku jest najpiękniejszem — oblicze jego; zdaje mi się dalej, że rozmilowowanie się w nagiem ciele jest zstępniem z wyżyn artystycznych, bo zaniechaniem wyższej duchowej piękności, mającej swe siedlisko i najwyższy wyraz w twarzy ludzkiej; a ponieważ kto zaczął zstępować, schodzi coraz niżej, więc postawienie ciała ludzkiego na pierwszym miejscu jest nietylko oznaką pewnego zniżenia arty-

¹⁾ Libelt. Umnictwo piękne.

stycznego poziomu, ale też zapowiedzią, a może w części i przyczyną, coraz dalszego zstępowania, a w końcu zupełnego upadku.

Czuję dobrze, że powyższe twierdzenie może wielu wydać się paradoksem, albo wprost artystyczną herezyą; bo czyż nie można jednego z drugiem połączyć i odkrywając ciało, głowie, a raczej twarzy, zachować przewodnie stanowisko i pomieścić w niej tyle wyrazu, ile się podoba? Teoretycznie, zapewne, nic temu na przeszkodzie nie stoi, w praktyce jednak prawie zawsze inaczej się dzieje. Więc najpierw z natury rzeczy już same wypadki, w których nagie ciało bywa przedmiotem dzieła sztuki, nie nadają się do wyższych rodzajów twórczości, w których myśl i wola ludzka przeważną gają rolę. Kąpiel, odpoczynek modelu, sceny haremowe lub mitologiczne, to zwykłe tematy, w których nagość występuje, a każdy przyzna, że w podobnych razach nie dusza i jej zwierciadło twarz, ale samo ciało jest przedmiotem obrazu. Co bo zresztą szczególnego można wyczytać w twarzy kąpiącego się człowieka, lub odpowiadającej modelki? Zresztą, kiedy artysta przedstawia nagie ciało, to głównym zadaniem jest właśnie oddanie piękności tego ciała, harmonii i proporcjonalności form jego, świeżości karnacyi i t. p. Wobec tego zadania wszystko inne idzie na stronę i głowa, sprowadzona do jednych praw ze wszystkimi członkami, z dowódcy zostawszym szeregowcem, traci na znaczeniu i staje się pewnego rodzaju komunałem. Przykładów stwierdzających nie brak, dość przytoczyć choćby powszechnie znane obrazy Siemiradzkiego: „Wazon czy kobieta“, „W jaskini piratów“, „Taniec wśród mieczów“ i głośną „Frynę w Eleuzys“. Wszędzie widzimy, że malarzowi szło przeważnie o ciało; głowę traktował tylko jako konieczną jego część. Jeśliby jednak artysta z nagiem ciałem połączył pełną znaczenia i wyrazu twarz, to cała publiczność, z małymi wyjątkami, tylko na pierwsze zwróci uwagę, drugą pominie. To też nie bez racyi powiada Lemke: „Wyraz duszy blednie nawet czasami wobec form, czyniących wrażenie najgłębszej symfonii swą rytmicznością, swą nieskończoną grą kształtów

i t. d.“. Słyszeliśmy też i czytali o takich rzeźbach i obrazach sporo sprawozdań; było w nich co niemiara zachwytów nad „pięknością nóżek i rączek, gracyą kibici, falami włosów“, ale o wyrazie oblicza nikt ani wspomniał, chyba tylko o tyle, o ile było „śliczną twarzyczką o karminowych usteczkach“. I nic w tem dziwnego; natura ludzka jest taka, że dwóm panom jednocześnie służyć nie może, czyli jak w danym razie na wiele miejsc i rzeczy uwagi skupić nie zdoła, zwłaszcza, gdy są jeszcze inne bardzo silne wpływowe, przyczyniające się do tego rozproszenia uwagi. Artyści o tem doskonale wiedzą i jeśli któremu z nich w obrazie idzie o ducha ludzkiego, odbijającego się w twarzy, niechybnie ją uwydatni, pokrywając resztę ciała. Pomyślmy tylko, coby się stało z przecudnym wyrazem twarzy rozmodlonej do Matki Boskiej niewiasty w Lithuania Grotgera, gdyby ją przedstawiono bez odzienia! Skoro więc artysta zrezygnuje z wyżyn duchowych oblicza, a zadowolni się postawieniem na pierwszym planie ciała, wtedy przechodzi do niższego rodzaju artystycznej twórczości, a jakkolwiek można w nim arcypięknne rzeczy tworzyć, to o wiele gałęziach jego można powtórzyć czyjeś słowa: „wielkim jest w swoim rodzaju, ale rodzaj jego mały“. Dla tego powodu i dla innych jeszcze, o których niżej, nagie ciało ludzkie jest mniej właściwe dla wyższych rodzajów i zadań sztuki.

Tutaj dla usprawiedliwienia tego, co niżej powiem, - wypada mi zatrzymać się chwilę dla kilku słów polemiki z pojęciami, których najwybitniejszym przedstawicielem u nas jest Witkiewicz, autor książki p. t. „Sztuka i krytyka u nas“. Powstaje on niejednokrotnie przeciwko podziałowi malarstwa na religijne, historyczne, rodzajowe, portretowe i t. d. i gniewa się na niemieckich estetyków, że jeszcze pedantycznie trwają przy dawnych poglądach. Według Witkiewicza są one przestarzałe i nic nie warte, bo jedynym warunkiem dzieła sztuki jest artystyczna forma, a mniejsza lub większa jej doskonałość jedynym sposobem podziału. Żartuje więc autor z opinij estetyków, utrzymujących nietylko, że jest malarstwo rodzajowe, li-

storyczne, religijne, ale nawet, że dwa ostatnie są najwznioślejsze i najtrudniejsze, i że „jako największy objaw sztuki malarskiej wymagają też z natury rzeczy najwyższego uzdolnienia i najgruntowniejszego wykształcenia ze strony artysty“. (Prof. Struve). Żartuje, powiadam, i zapytuje — „czy prof. Struve zastanowił się kiedy, czem się różni obraz „historyczny“ od obrazu rodzajowego naprzkład i dlaczego pierwszy wymaga „najgruntowniejszego wykształcenia?“ Czy może w historycznym obrazie obowiązuje inna perspektywa, inne prawa rozkładu światła i cieni, inna harmonia barw, inna kompozycja czy w ogólności inna artystyczna zasada? Czy może dawni ludzie nie płakali, nie śmieли się, nie stawiali nóg kolejno, a rąk używali może do siedzenia lub stania?“ Po takich i podobnych zapytaniach głębokich, dochodzi p. Witkiewicz do wniosku, „że malarstwo historyczne jest wymysłem teoretycznym, który grzeszy wielu nielogicznosciami — że ostatecznie dla dzieła sztuki wszystko jedno — „Zamojski pod Byczyną, czy Kaśka zbierająca rzepę“, bo nie przybędzie ani w pierwszym, ani w drugim wypadku ani jednego połyku, ani jednego cienia albo refleksu, jeżeli będą oboje o tej samej porze dnia oglądani“. Dochodzi dalej do wniosku, że „malarstwo religijne, jako jednolity rodzaj sztuki, nie istnieje wcale“.

Rzecz to bardzo często wśród ludzi spotykana, że kiedy kto odkryje rzeczą jaką nową a prawdziwą, albo też jakiś pomijany dotąd, a jednak rzeczywisty, punkt widzenia uwzględnii, to tak się przy zdobyczy swojej zacietrzewi tak będzie wyrzucał ludziom dotyczącej ich ślepotę, że sam nic innego oprócz swego odkrycia znać nie zechce i będzie najmocniej przekonany, że dany przedmiot oprócz strony, z jakiej on patrzy, innej niema i inaczej rozpatrywanym być nie może. Będzie więc taki wynalazca robił to samo zupełnie, co zwalczani przez niego przeciwnicy — tylko z drugiego końca. Tak właśnie postępuje Witkiewicz. Do niedawna krytycy i publiczność zastygli byli w idei i treści wewnętrznej dzieł sztuki, zapominając bardzo często, że pierwszym i koniecznym ich warunkiem jest artystyczna forma. Witkiewicz im to przy-

pomniał i miał w tem zupełną słuszność i niemałą zasługę. To też książka jego zawiera mnóstwo zdrowych i bardzo cennych uwag, o ile jej autor stoi na powyższem stanowisku; niestety, jest w niej jednak tyleż albo i więcej twierdzeń błędnych, bo właśnie „robi on z drugiego końca“ to samo, co innym wyrzuca. Jest przekonany, że jego punkt widzenia nietylko jest prawdziwy, ale jedynie prawdziwy i w tem bardzo się myli, bo uwzględnia jeden tylko warunek sztuki — formę, gdy jest inny jeszcze, a może nie jeden nawet. Nie ulega wątpliwości, że każde dzieło sztuki, żeby niem było naprawdę, powinno mieć artystyczną formę — podobnie, żeby istota żyjąca mogła być człowiekiem, powinna mieć nietylko duszę, lecz i ciało, które jest koniecznym warunkiem człowieczeństwa. Równie też jest rzeczą pewną, że podział ludzi według przymiotów i doskonałości ciała jest zupełnie racjonalny i prawdziwy, bo na rzeczywistości oparty. Słusznie więc możemy mówić, że są ludzie biali i czarni, słuszní, średniego wzrostu, mali, silni i wągli, zdrowi i chorzy, ale też nikt rozsądny nie będzie twierdził, że tylko tak można ich dzielić, i że „nielogicznym pomysłem“ jest podział ludzi na głupich i mądrych, uczonych i prostaczków, cnotliwych i grzesznych, religijnych i bezbożnych, bogatych i ubogich, rzemieślników, artystów, żołnierzy, urzędników, księży, wolnych i nie-wolników, Szwajcarów, Turków, Hiszpanów i Niemców, bo skoro ludzie w samej rzeczy dzielą się na takie także kategorie, niema racji nie uznawać ich, gdy kto z tej strony na ludzkość patrzy. Toż samo można o sztuce powiedzieć. Skoro jaka myśl artystyczna oblokła się w pięknej formę, w ciało artystyczne, *compositum* takie wchodzi do dziedziny sztuk pięknych. Oczywiście podział według mniejszej lub większej doskonałości formy artystycznej jest zupełnie uprawniony, jeśli komu o to tylko chodzi, nie jest on jednak jedyny, bo jeśli na utwory sztuki będziemy z innej strony patrzyli, inny też będziemy musieli podział wprowadzić. O tym jednak wypadku Witkiewicz wiedzieć nie chce.

Tak więc, że o samem malarstwie mówić będę, jeśli popatrzymy na jego utwory, mając na względzie materiał użyty do malowania, podzielimy je na bardzo wiele rodzajów — akwarelle, guasze, pastelle, alfresco, alla tempera, olejne i t. d.; ze względu na wielkość będą one olbrzymie, wielkie, małe, miniatury; ze względu na podkład — ścieenne, na drzewie, na metalu, na płótnie, kości, porcelanie; uważając na sposób malowania, podzielimy je na dekoracyjne, *plain air*, malowane szeroko, wykończone drobiazgowo i t. d. Wszystkie te podziały są zupełnie usprawiedliwione i nie sposób ich zaprzeczyć, skoro są — dlaczego więc zaprzeczać podziału według rozmaitej treści, kiedy ona bywa rozmaita.

Zadaleko zaprowadziłaby mnie odpowiedź na to pytanie, więc nateraz poprzestaję tylko na stanowczym twierdzeniu, że choćby nawet i niemieccy estetycy przeszli na stronę p. Witkiewicza, to jednak podział obrazów według treści pozostanie tak długo, jak długo będzie treść w obrazach i jak długo będzie ona różna.

Kto chce poznać dowody, jakiemi p. Witkiewicz jednostronną swą tezę popiera, musi przeczytać jego książkę, ja wyżej przytoczyłem jedną tylko ich próbę, apostrofę do profesora Struvego; czytając zaś ten ustęp, nie wiedziałem prawdziwie, co podziwiąć więcej — powierzchowność czy pewność siebie, gdyż obydwie są niezrównane. (Ustępów takich jest zresztą wielkie mnóstwo w „Sztuce i krytyce” — niewiadomo co wybierać). Opierając się na zawartem w tych zapytaniach rozumowaniu, mogę twierdzić, że i w reszcie sztuk pięknych niema innego działu, tylko według stopnia doskonałości, to dla czegoż malarstwo tylko ma stanowić wyjątek, i gdyby p. X. twierdził, że np. „Msza św. Marcelego” Palestryny jest utworem muzycznym innego rodzaju, niż walc „Na skrzydłach nocy” lub piosenka, opiewająca przymioty „M-me Angôt”, gnębiłbym go pytaniem: „czy p. X. zastanowił się kiedy, czem muzyka religijna różni się od operetki lub tańca i dlaczego pierwsza miałaby wymagać gruntowniejszego wykształcenia? Czy może w religijnym stylu obowiązuje inna teoria harmonii,

inne reguły kompozycji, inny kontrapunkt? Może nuty mają inne znaczenie, tony inne brzmienie. Może muzyk religijny w innym porządku ma palce u rąk? Może rąk używa do stania a nóg do zdejmowania kapelusza?“ Tak samo mógłbym zapytać p. Z., gdyby ośmienił się twierdzić, że co innego „Boska komedya“ Dantego, a co innego znowu wiersz Źmichowskiej „Do moich dziewczynek“ — „jakto? dlaczego? — Czy się pan zastanowiłeś nad tem, co twierdzisz? Alboż to w epicznej poezyi amphibrachia nie będzie amphibrachią, a aleksandryny aleksandrynami, czy to tam inne prawidła myśli, rymowania, obrazowania?“ Owszem, opierając się na tej zasadzie, mógłbym twierdzić, że wielki Napoleon był takim samym człowiekiem, jak pierwszy lepszy porucznik lub szeregowiec, bo przecież tak samo jak oni chodził, tak samo miał członki ciała, tak samo krew w nim krałyła, równie jak oni nosił uniform, dosiadał konia i t. d.

Tak daleko a nawet jeszcze dalej zajść można, jeśli się zapomni, że w człowieku nietylko jest ciało lecz i dusza, a w dziełach jego nietylko forma zewnętrzna, lecz i treść wewnętrzna także. Perspektywa, prawa oświetlenia, mieszanie farb, rysunek wszędzie są jednakowe i z tego względu rzeczywiście niema różnicy między namalowaniem konia, kozy, obrazu historycznego lub religijnego i śmieszonym były, ktoby w takim razie jakąś między tymi rodzajami chciał upatrywać różnicę, jest ona jednak, i niemała, w tem, że artysta, chcący przedstawić ludzi, powinien ich przedstawiać jako ludzi całkowitych, nie istoty mające tylko ludzkie ciało, buty, ubranie i kapelusze. Otóż ludzie mają (co prawda nie zawsze) rozum, uczucia, wolę, wyobraźnię i inne władze i przymioty duszy, które się w ich czynnościach wyrażają w tem większym stopniu, im wyższą i bardziej złożoną będzie czynność. Dla namalowania nawet krowy, kawałka lasu lub morza, trzeba nietylko technicznego malarskiego wykształcenia, ale też spostrzegawczego zmysłu, odrobiny choćby poezyi i umiejętności czytania w księdze natury. Bez porównania więcej trzeba tego wszystkiego dla nauczenia się czytania w tak trudnej księ-

dze jak człowiek, a ponieważ, jak to powszechnie wiadomo, najtrudniejsze w niej stronice są te właśnie, na których zapisane są dzieje i religia, więc prof. Struve ma zupełną słuszność, gdy twierdzi, że dla tych działań sztuki trzeba najwyższego w artyście wykształcenia, nietylko dla tego, żeby umiał te karty odczytać, nietylko dla tego, żeby je zrozumiał, ale najwięcej może, by potrafił odtworzyć. Owszem, szanowny profesor zamało nawet powiedział — oprócz najwyższego wykształcenia, trzeba jeszcze najbardziej podniosły duszy to jest serca umiejącego czuć szlachetnie i wysokiego rozumu. Bez tych przymiotów artysta nigdy nie wyjdzie za kwestię perspektywy, oświetlenia, światłocienia i patrząc na najwyższe utwory sztuki i na najzwinięlsze zjawiska dziejowe, będzie dziwił się wahaniom kolegi, że nie podejmie się np. obrazu zdobycia Konstantynopola, jak gdyby światło niejednakowo łamało się na obuwiu Mahometa II i pierwszego lepszego przechodnia, jak gdyby trup i krew Konstantyna różniły się czem od teraźniejszych „truposzów“ — *O simplicitas!* (nie mogę dodać zwykłego *sancta*).

Ostatecznie jak jest i będzie zawsze różnica między tańcem Strausa a sonatą Bethovena, między sonetem, choćby bardzo zgrabnym nawet, a „Jerozolimą wyzwoloną“ Tassa, między „w Szwajcaryi“ Słowackiego a „Grażyną“, tak też jest i będzie zawsze arcyrzeczywista różnica między „Kaską rwącą rzepę“ i „Zamojskim pod Byczyną“, między rysunkami Witkiewicza z gór karpackich, a kartonem Leonarda da Vinci do „Ostatniej wieczerzy“. Pierwsze mówią tylko do oczu i mogą się podobać, drugie nietylko do oczu, ale do człowieka, i nietylko podobają się, ale porywają. To też chociaż w Grunwaldzie (tak srodez przez W. krytykowanym) rzeczywiście brak powietrza i perspektywy, chociaż biały płaszcz W. Mistrza naprawdę bardzo ciężko i nienaturalnie się cieniuje, św. Stanisław najniepotrzebniej tkwi w obłokach, jednak ten Witold, a choćby tylko Żyszka z Trocnowa, wart więcej i więcej sprawia estetycznej rozkoszy, niż wszystkie Kaški z rzepą, przekupki z cytrynami, bydło na pastwisku, niż nawet —

niech to będzie bez obrazy powiedziane — wszystko, co wyszło z pod ołówka Witkiewicza i pędzla wielu jego współwyznawców. U nich widzimy tylko kształty, kolor, perspektywę — tam oprócz tego i ducha jeszcze.

Otoż o tego to ducha najwięcej tu idzie, bo żeby ślad jego w swem dziele zostawić, trzeba go samemu posiadać. Jeśli artysta będzie zarazem i człowiekiem, to jest jeśli będzie myślał, czuł, cheiał, będzie wiele umiał, będzie czuł poezję, to bez żadnej z góry powziętej pretensyonalności, ślady tego wszystkiego bardzo widoczne pozostaną w dziele jego, czy to będzie „Gladytator“ Welońskiego czy „Kazanie Skargi“ Matejki czy obraz Overbecka lub rysunki Grottgera, jeśli jednak będzie tylko malarzem i oprócz manipulowania farbami, prawidł światłocjenia, perspektywy i rysunku nie będzie nic więcej umiał, czuł i wiedział, to namaluje rzepę albo Kaśkę nawet, ale nic nadto. Swoją drogą teorya omawiana jest niezmiernie wygodną dla bardzo wielu malarzy, którzy Kaśkę z rzepą namalować potrafią, ale na Zamojskiego ich niestać. Najłatwiej bo zostać wielkim, gdy się przyjmie za pewnik, że niema nic większego nad to — co małe, zwyczajne i mierne!

Nie zwracając tedy uwagi na rzekomo postępowe estetyczne teorie, pozostaję na dawnem stanowisku co do podziału sztuki na rodzaje i ich ważność, z zachowaniem i zastrzeżeniem koniecznego warunku — pięknej formy. Gdybym był przekonany, że język np. arabski nie istnieje, mógłbym sobie swobodnie żartować z tego, aby mi dowodził, że on jest dla nas o wiele bardziej piękny od włoskiego, bo rzecz nieistniejąca jest łatwiejsza od najłatwiejszej nawet, ale istniejącej — to rzecz jasna. Tak samo jasnym jest, że kto, jak Witkiewicz, jest zdania, że malarstwa religijnego, „jako jednolitego rodzaju“ niema wcale, ten zupełnie logicznie zapytywać może z ironią, dla czego ten rodzaj nieistniejący ma być wyższym i bardziej doskonalem od malowania kapusty, ryby, kozy lub Maćka bijącego się z Bartkiem o siennik podarty. Kto jednak rozumie, czem powinno być dzieło sztuki religijnej, tem bardziej kto próbował coś rzeczywiście religijnego stworzyć, wie doskonale, że rodzaj

ten jest najwyższym i najtrudniejszym i wie dla czego. Ja, co prawda, tworzenia nie próbowałem, ale ponieważ wiem, jaką religijną sztuką być powinna, więc też rodzaj religijny po dawnemu stawiam na pierwszym miejscu i od niego zaczynam.

Nagość bardzo rzadko bywa na miejscu w sztuce religijnej, zajmuje się bowiem osobami i wypadkami z cielesnością nic wspólnego niemającymi; owszem, wszystko w niej wznosi się i dąży do celów nadprzyrodzonych; tam wszędzie duch panuje, a ten z oblicza przeważnie tryska. Dla tych powodów, jak słusznie zauważał Lemke, nawet Grek poganin rzucił płaszcz na Jowisza, przysłonił Atenę, dla tego ubierał pierwotnie wszystkich bogów, nim z biegiem czasu przerobił ich na ludzi. Wypadków, w których ciało całkowicie nago występuje, prawie nie więcej nad trzy: pierwsi rodzice w raju, Chrzest i Męka Chrystusa Pana. Wprowadzanie nagości do innych tematów religijnych bywa fatalnem dla ich religijności.

Wspomnę tylko o dwóch przykładach.

Kiedy Michał Anioł odsłonił swój „Sąd ostateczny“ w kaplicy Sykstyńskiej, cały Rzym zbiegał się do niej i patrzył na malowidło *con stupore e maraviglia*, powiada Vasari. My także bez podziwu spoglądać nie możemy na tę tytaniczną pracę, ale dla powodów wcale innych, niż Vasari i jemu współcześni. Opowiada on, że gdy to dzieło zobaczył, także osłupiał jak wszyscy (*ed io ne rimasi stupeito*), ale i on i inni podziwiali tylko artystyczną stronę obrazu, którego ocenie poświęca aż cztery szpalty drobnego druku¹⁾, ale żadnej uwagi nie zwraca na stronę najważniejszą, bo religijną. „Dość jest wiedzieć, powiada, że zamiarem tego zadziwiającego człowieka (Michała Anioła), nie było nic innego, jak przedstawienie najdoskonalsze i najbardziej proporcjonalne ciała ludzkiego w najrozmaitszych postawach. Cel zaiste piękny; mógł go dopiąć, wziawszy za przedmiot obrazu np. bajkę o walce Jowisza z tytanami, ale co wspólnego mieć może ten anatomiczno - arty-

¹⁾ *Le opere di Giorgio Vasari. Firenze 1832. v. 2.*

styczny popis z wielką prawdą chrześcijańską, którą podjął się przedstawić? To też chrześcijanin, jeśli jest i artystą razem, może podziwiać artystyczną tego fresku stronę dowoli, ale nawet artysta, jeśli jest także i chrześcijaninem, nie może nie podziwiać szczególnego w owej epoce zaślepienia umysłów blaskiem pogańskiej sztuki, kiedy nad ołtarzem mógł znaleźć się obraz, w którym tyle niechrześcijańskich dźwięków; jednym z najbardziej rażących jest bezwątpienia nagość Świętych płci obojej, Aniołów i potępieńców. Ktoby np. odgadł w kilku nagich młodzieńcach (Pius V kazał ich trochę okryć) muskularnych, w gwałtownych ruchach wijących się po obłokach z krzyżem iokoło niego, ktoby, powiadam, odgadł w nich Aniołów, duchy czyste, spokojne, święte i szczęśliwe? To też, chociaż Michał Anioł wsadził do piekła i węzem opasał zacnego ceremoniarza papieskiego Biagio da Cesena, każdy, kto ma nieco religijnego poczucia, pisać się będzie na pierwszą połowę jego zdania: „że najnieprzyzwoitszą jest rzeczą, by w miejscu tak szanownem i zacnem namalować tylu nagich, *che si disonestamente mostrano le loro vergogne*, i że rzeczy takie właściwe nie w kaplicy, ale w zajeździe lub w łaźni“. Rubens także namalował „Sąd ostateczny“ i obraz ten wisiał w starej pinakotece w Monachium, nie wiem jednak, czy choćby jeden z widzów, przesuwających się przed nim, doznał religijnego uczucia, patrząc na dwie lawiny różowych a srodze spasionych ciał, wznoszących się ku niebu i spadających do piekła. Zdaje mi się, że nietylko religijnego ducha tam niewiele, ale że niektóre epizody są wprost komiczne, jak np. przykład Anioła z wielkim wysiłkiem ciągnącego do nieba tłustą a uśmiechniętą holenderkę, której potężnych rozmiarów nie zmniejszył nawet długi spoczynek grobowy.

Po religijnej sztuce pierwsze miejsce trzyma rodzaj historyczny. Zrozumieć to łatwo. Historya jest rzeczą bardzo wielką, bo ogólną ludzką — to człowiek ze swymi losami, zagadkami, walką i czynami. Więc też i sztuka historyczna to także rzecz niepośrednia, bo ona przedstawia w pięknej formie ważne w dziejach momenty, chwile, od-

których zależał postęp lub cofnięcie się ludzkości, w których ważyły się losy milionów. Weźmy np. Joannę d'Arc. Wehodzi w tryumfie do Rheimsu, by ukoronować prawego króla i skończyć długoletnią wojnę, wchodzi opromieniona tajemniczą mocą, która pasterkę zamieniła na pogromię zamorskich najeźdźców, a w dali migocą złowieszcze płomienie jej stosu męczeńskiego. Tam znowu pod chmurnem niebem, przed szeregami walecznych ciągnie wódz zadumaną na czele generalów, zwycięzców bitw tysiącznych. Na czołce wodza i w całym otoczeniu, w powietrzu nawet, czujemy zbliżającą się ostatnią chwilę dłużej i świetnej epopei, czujemy, że ten wódz i to wojsko idą do Waterloo — skąd droga na św. Helenę. Albo ten kapłan, każący przed królem i panami! Groza i przerażenie na wszystkich czołach, bo on im wieszczy: „Bym był Izajaszem, chodziłbym boso i nagoły nagi, wołając na was rozkoszniki i rozkosznice, przestępniki i przestępnice zakonu Bożego: tak was złupią i tak lyskać lystami będącie“. Jakież to przedmioty dla geniuszu artystycznego i niech mi kto powie, że daleko piękniej malować krowy na pastwisku, drwala z naręczem drzew, lub praczkę nad wodą! Mojem zdaniem bardzo to już lichy znawca, a choćby amator tylko, aby nie widział, że w twarzy Joanny d'Arc Matejki, Witolda z Grunwaldu, Bartka lub Maćka w Racławicach bezporównania więcej ducha ludzkiego, ludzkiej myśli i ludzkiego piękna, niż we wszystkich razem pięknościach Craya, Szyndlera, Suchorowskiego, Piątkowskiego i wielu innych *cujusdem farinac*. Zdaje mi się, że patrząc na dobre dzieło sztuki historycznej, nie sam tylko kronikarz „Tygodnika ilustrowanego“ mógłby powiedzieć: „Dzieci jednocośnemu pojawiению się na wystawach naszych dwóch obrazów (z życia Barbary Radziwiłłowny) miały taką „godzinę myśli“, jakiej mi nie dały setki „Polowań“ z wilkami i bez wilków, „Targów“ na konie i nie na konie, całe kolekcje malowanych dziewczek i parobków, śpiących ze żniwa lub na żniwo¹⁾.

¹⁾ „Tyg. illustr. 1890 Nr. 45.

Ten rodzaj sztuki także, o ile sądzić mogę, nie bardzo się nadaje do popisów z nagiem ciałem. Wiemy już, że kiedy artysta je przedstawia, to chce zwrócić uwagę na jego piękność, harmonię form, żywotność karnacyi; tymczasem w obrazie historycznym chodzi o coś ważniejszego jeszcze, bo on przedstawia „wielkie i ważne chwile po-wszechnego żywota, które uwiecznia rylec historyi“ (Lemke). W takim więc razie piękne ciało ludzkie wobec ważności chwili mogłoby nie być zauważone, albo też, co częściej się zdarza, mogłoby oderwać uwagę widza od głównego przedmiotu i zatrzymać ją na sobie, byłoby więc hałaśliwym szczegółem, psującym harmonię ogólną.

Spotykałem gdzieś uwagę, która mi się słuszną wydaje, że Grottger w scenie p. t. „Znak“, wcale niepotrzebnie obnażył rękę i ramię żony budzącej męża. Wobec grozy chwili, brzemiennej w tragiczne następstwa, nie czas i nie miejsce występować z miękkimi formami niewieściego ciała. To też dla tej racyi, jak też ze względu na historyczną prawdę w historycznym rodzaju dość rzadko spotykamy się z nagością; grunt dla niej gdzieindziej.

Przedmiotem sztuki rodzajowej, czyli *genre'u* jest, jak wiadomo, człowiek, że tak powiem, prywatny, życie ludzkie zwyczajne, codzienne. Nie sposób wymagać od ludzi, żeby wszyscy i zawsze zajmowali się tylko sprawami religijnemi i społecznemi, bo życie zwyczajne, osobiste ma swoje prawa; tak samo nie może kwitnąć tylko sztuka religijna lub historyczna — musi obok niej być i rodzajowa. — Wszakże kiedy pierwsza zniknie, a druga skarłowacieje, natomiast zaś rozpanoszy się sztuka rodzajowa, będzie to pewnym znakiem upadku umysłowego i moralnego całego społeczeństwa, a zatem i artystów, bo słusznie powiada El...y: „Tacy poeci, jaką jest publiczność“. Publiczność i artyści, niezdolni już do szukania i oddawania w sztuce czegoś wyższego, mogą poznać i odczuć tylko zewnętrzną stronę rzeczy, gonią jedynie za piękną formą i kolorem i dochodzą w końcu do tego, że treść staje się dla nich zupełnie obojętną. W takim stadyum wszystko się sprowadza do pięknie malowanych żaluzyj, łóżka, wnętrza, do do-

brze wyrzeźbionego ciała. Wtenczas występuje zasada „sztuka dla sztuki“, a według niej „dzieło sztuki nie leży w przedmiocie, lecz w wykonaniu“ (Sygietyński). Rozwinięta logicznie doprowadza ona do takich wniosków, że „malarz np. nie jest ani filozofem, ani myślicielem, ani dziejopisem, ani poetą, jest jedynie takim panem, co za pomocą farb źle lub dobrze daną rzecz w naturze ujrzaną lub istnieć mogącą odtwarza. Jeżeli potrafił dobrze, to jest ze ścisłem uwzględnieniem natury, wymalować dajmy na to, głowę kapusty, jest w takim razie dobrym, znakomitym lub nawet genialnym malarzem; jeśli zaś źle (w tem samem znaczeniu) wymalował choćby nawet najświętniej pomyślany, dajmy na to, „Sąd ostateczy“, inna dla niego nie przystoi nazwa tylko... partacza. Zakres sztuki nie sięga poza prawidłowe manipulowanie środkami technicznymi. Cel jej możliwie wierne odtwarzanie temuż środkami natury“¹⁾. Stanawszy na takim poziomie, z czasem dochodzi się do coraz piękniejszych i bardziej zadziwiających rezultatów. Ponieważ sztuka dla siebie istnieje, przestaje ją obowiązywać kodeks moralny, dobry dla *profanum vulgus*, ale nie dla kapłanów sztuki. Nie im troszczyć się i dbać o przesądy wstydu i religijności, bo oni mają ważniejsze rzeczy do spełnienia — śledzą za odbiciem światła na kamiennej posadzce włoskiej austerity lub za ruchem ogona końskiego w pochodzie. Dochodzi się dalej do przekonania, że „z chwilą, kiedy w malarstwie zaczęto szukać i dopatrywać się idei, sztuka malowania poszła w poniewierkę“ (Sygietyński). Natomiast pięknem będzie wnętrze karczmy, w której siedzą „gminne, plugawe twarze, o nosach obrzmiałych i głupowatym wyrazie oblicza. I oto kłócą się drągale! Izba cała dudni; w grubych, opilych wejrzeniach pali się wściekłość, noże błyszczą w zabrudzonych łańcuchach“²⁾. Wstrętna karczma, brudne łyapy, obrzmiałe nosy

¹⁾ Cz. Jankowski. Tyg. Ilustr. 1890. Nr. 20. «Krytyka dzieł sztuki».

²⁾ Lemke, Estetyka II. 160. Oceniam i pojmuję ważność i znaczenie podobnych obrazów dla wielu względów, nie zdołam sobie tylko wytlumaczyć, jakim sposobem to, co plugawe, brudne, obrzmiałe t. j. brzydkie, może być jednocześnie piękne.

będą piękne, byle dobrze namalowane. Załatwiający się z ideą i etyką, rozstawiwszy się ze wszystkiem, co stanowi wewnętrzną wartość dzieła sztuki, artyści gonią za wrażeniami zmysłowymi i dochodzą do plam impresjonistowskich z jednej strony, do najbardziej drastycznej treści z drugiej. Na pierwszym miejscu występuje wtenczas nagość. Spotykamy ją zawsze w sztuce rodzinowej, do której z natury rzeczy należy, wszakże im więcej zyskuje prewagi genre, tem częściej nagie ciało staje się treścią dzieł sztuki, bo jest ono rzeczywiście pięknym przedmiotem, a może jeszcze więcej dlatego, że należy do zjawisk bardzo zgadzających się „z prawami czucia zmysłowego“. To też schlebiając zmysłom i niezdrowym zachciankom, prędko pozbywa się upadająca sztuka warunków prawdziwej piękności, niema już w niej

...tej zgody, harmonii i ciszy,
Która piękności pierwszym jest warunkiem,

natomiast coraz więcej zmysłowości, coraz drażliwsze sytuacje, coraz gwałtowniejsze pozy, aż wreszcie rzekomy przedmiot sztuki staje się ozdobą właściwą dla... ludzianarza.

Streszczając powyższe uwagi, można przyjść do następnych wniosków. Mylą się ci, którzy wierzą i głoszą, że nagie ciało ludzkie jest najszczytniejszym przedmiotem artystycznej działalności, jest nim bowiem człowiek, a ten jest człowiekiem, przez ducha swego, który odbija się w obliczu; te więc tylko rodzaje sztuki, w których ono główną gra rolę, albo raczej w których człowiek występuje nietylko jako utwór natury, mający piękne ciało, bez żadnej w tem własnej pracy i zasługi, ale jako człowiek we wznoślejszem tego wyrazu znaczeniu, to jest jako istota rozumna, wolna, czująca, dążąca do pewnych celów z trudem i walką ducha, takie, powtarzam, rodzaje mogą mieć i mają prawo do tego zaszczytu. Przez ciało swoje (o ile je osobno uważać będziemy), należy człowiek do natury nierozumnej; prawda, że i tam na pierwszym stoi miejscu, ale nie jest ono najwyższe, do jakiego on

i sztuka jego wznieść się może. Kiedy więc dzieło sztuki wyłącznie zajmuje się ciałem, przedstawia rzeczą bezwątpienia bardzo piękną, ale nie najpiękniejszą. Nagie więc ciało ludzkie jest poprostu jednym z przedmiotów sztuki rodzajowej, nie powiem nawet najpiękniejszym, bo zdaje mi się, że są treści do obrazów, czy rzeźb nawet w sztuce rodzajowej, piękniejsze i sympatyczniejsze. I tutaj dla wiadomych przyczyn niezawsze stoi ono w zakresie rzeczywiściego piękna, ale bardzo często, najczęściej może, schodzi na niziny namiętności, służy ku podniecaniu zmysłów i jest środkiem zepsucia. W końcu możemy przyjść do wniosku, że jeśli wyłącznie panowanie genre'u jest oznaką niskiego duchowego polotu artystów i publiczności, to rozpanoszenie się nagości jest dowodem, a w znacznej części i przyczyną ich upadku i zepsucia.

Zastrzegłem się wyżej, że wcale nie przypisuję nienomylności mym wnioskom, zdaje mi się wszakże, że w dziejach sztuki znajdę potwierdzenie tego, com wyżej powiedział.

Wiadomo, że Grecy rozmiłowani byli w nagości i przedstawiali ją jak nikt już potem. Wypływało to z natury wyznawanego przez nich poganiżu. Poganami nazywamy ludzi oddających, zamiast prawdziwemu Bogu, część bogom fałszywym, ci zaś niczem innem, tylko ubóstwianemi namiętnościami ludzkiem. Poganin, mniejsza o to, świadomie czy nieświadomie, widzi swój koniec i cel nie w życiu przyszłym i posiadaniu Boga, ale w życiu teraźniejszym i posiadaniu dóbr i przyjemności, jakie ono dać może, krócej mówiąc, cel poganina używanie przyjemności i zadowolenie namiętności; bogiem więc w paganizmie, pomimo teoretycznych Jowiszów, Marsów i t. p., jest człowiek i jego żądze, a ci bogowie to także ludzie, raczej ich pragnienie ubóstwione. Paganizm więc nic wiedzieć nie chce o poskramianiu ciała, bo właśnie dogadzanie jemu jest jedną z przyczyn i zadań poganiżu, nie zna więc czystości, traci z czasem poczucie wstydu, cielesność uważa za rzeczą naturalną i godziwą; więc w ubiorach nie wystrzega się nagości, a w obyczajach coraz mniej skromno-

ści przestrzega. Grecy zatem, gdy klimat nie przeszkadzał, a obyczaj i zasady nie sprzeciwiały się, chodzili bardzo lekko ubrani, z nagością się nie kryli, przyzwyczajali się do niej zupełnie, więc choćby z tego tylko względu, rzecz naturalna, że w sztuce odtwarzali rzeczywistość. Była jednak i inna jeszcze racya. Paganizm niema prawdziwego Boga, bo na jego miejscu postawił człowieka, spełniając podszept szatański: „będziecie jako bogowie“. Więc też i sztuka pogańska niedługo potrafiła zachować w swych bogach majestat, powagę, potęgę — jedyne moze przymioty boskie pozostałe w paganizmie; jak wiemy, z człowieczyła wkrótce swe bogi — więc najwyższym jej przedmiotem pozostał człowiek i to pojęty po pogańsku. Paganizm zaś pojmuję człowieka tylko w stosunku do ziemi, zna więc tylko mniejszą i niższą część jego potęgi i działalności. Wszystkie uczucia, myśli, walki i zdobycze, wynikające ze skierowania człowieka do Boga i żywota przyszłego, cała głębokość i czystość, jakiej dusza w tych zapaśach i usiłowaniach nabiera, są mu zupełnie nieznane. Paganizm więc pojmował człowieka dość powierzchownie i dla tego głowa nie miała w nim tego znaczenia, jakie ma w chrześcijanizmie. Znał on tylko namiętności ziemskie — płacz i śmiech, ból fizyczny i gniew, ale twarz ludzka nigdy w nim nie świeciła tymi blaskami, jakie wydaje, gdy do duszy ludzkiej wstawi się lampa przyszłych, nadprzyrodzonych i nieśmiertelnych przeznaczeń. Wskutek tego pogański artysta nie mógł wyróżniać twarzy ludzkiej, która mu tak niewiele mówiła; dlatego też całe ciało odkryte było dla niego najwyższem zadaniem i najulubieńszym przedmiotem. Paganizm w końcu, dawniej i teraz, brzydzi się myślą i prawem moralnym w człowieku, bo go uważa za zwierzę, podległe tylko zmysłowym wrażeniom i prawom.

Przypomnę czytelnikom choćby powszechnie znane teorie nowoczesnego paganizmu. Człowiek pochodzi od małpy (darwinizm); złożony jest tylko z ciała (materyalizm); niema woli, lecz podlega z konieczności pewnym uczuciom czy namiętnościami (determinizm); wraz z życiem kończy się dla niego wszystko etc. etc.; czemże w takim razie jest

on, jeśli nie zwierzęciem? Tak zapatruje się nań poganism, tak też czynili i Grecy; nie umieli więc pojmować i oczywiście ani przedstawiać człowieka tak, jak go pojmuje chrześcianizm. Jak nowocześni estetycy poganie brzydzą się w sztuce myślą i etyką, poprzestając na najniższych elementach sztuki, tak samo Grecy, im później, tem wyłączniej pojmowali człowieka ze zmysłowej tylko strony jego piękności, a w takim razie oczywiście musieli go przedstawiać nagim: wypływało to z natury ich religii, obyczajów, usposobień. Estetyk Lübke tak charakteryzuje pod tym względem sztukę grecką. „Ponieważ starała się ona nietylko o odwzorowanie wewnętrznego życia, ile raczej o przedstawianie zewnętrznych okoliczności i czynności, musiała wyżej cenić znaczenie ciała na ogół niż twarzy z poszczególnym wyrazem, rozmaitych stanów i usposobień wewnętrznych. Stąd poszło, że plastyka grecka oddawna już umiała przedstawać ciało ludzkie w spokoju i najgwałtowniejszych ruchach z nieporównanem mistrzostwem, gdy głowaawsze pozostawała typowo nieożywioną i martwą. Na szczycie rozwoju nie mogło już ci zabraknąć greckiej sztuce harmonii i zgody między wszystkimi częściami ciała i pod tym względem wykształcił się też charakter głowy, nie nadano jednak jej wyłącznej przewagi nad całym ciałem, która tam tylko powstaje, gdzie sztuka wnika do głębi duszy, jej wrażeń i usposobień. Nawet w ustroju głowy helleńskich posągów, w „greckim profilu“, wyraźnie ten stosunek występuje. Wielostronny wyraz ludzkiego ducha bywa tu sprawdzony do jednego ustalonego typu. W całej formie oblicza odbija się stanowczo jeden ogólny charakter. Organa rozumu występują na równi z organami używania (zmysłów); czoło sprawdzie z natury swojej nad usta wyniesione, ale się nie odznacza większym rozwojem. Zlekka wypukłe, jest ono raczej niskie niż wysokie, raczej wąskie niż szerokie etc.“¹⁾. Może też z tem podziemnym znaczeniem twarzy i na ogół głowy w starożytności ma związek

¹⁾ *Grundriss der Kunstgeschichte. Die griech. Plastik.*

mała stosunkowo głowa do całego ciała, jaką nieraz w starożytnych posągach zauważać można.

Przejedźmy jednak do szczegółów. Epoką najwyższego dziejowego i duchowego rozwoju Greków był czas ich tryumfów nad Persami. W tym czasie i sztuka grecka stała na zenicie swego rozwoju, a najgenialniejszym jej przedstawicielem był Fidysz. Grecy nie wyzuli się jeszcze byli ze wszystkich cnót swoich, nie stracili zupełnie z oczu celów ostatecznych, nadziemskich człowieka. Więc też w tej dobie myśl religijna im przewodniczy i w sztuce przeważa. Przedmiotem jej są zwykle bogowie, a jakkolwiek pojęcie bóstwa było już zaćmione poganizmem, niemniej jednak w owoczesnych ich bogach znajdujemy słabe odbicie mające statu i świętości prawdziwemu Bogu właściwych. To też, jakkolwiek ludzi już i wtenczas przedstawiano bardzo często nagimi, nigdy tego nie czyniono względem bogów. Jowisz Fidysza tylko górną część ciała ma odkrytą. Athene tegoż całkiem ubrana. Nawet bogini miłości, przez Greków niezbyt duchowo pojmowanej, Wenus Melijska z tej epoki pochodząca, jest do połowy odziana, a cała postać poważna i bardzo daleka od późniejszej zmysłowej Afrydyty.

Po sławnych wojnach perskich nastąpiły dla Grecy czasy powolnego upadku. Ateny nadużywały swej przewagi i wyzyskiwały sprzymierzeńców, powstała wojna peloponeska, a po niej ciężka hegemonia Sparty. Dawna plemienna łączność państwek nikła, namętności brały górę, egoizm pojedyńczych miast i państw coraz bardziej wzrastał, duch grecki karłowaciał. Odbiło się to na wszystkim, więc też i na sztuce. Religia coraz rzadziej już daje natchnienie artystom, coraz wyłączniej tylko ziemię mają oni przed oczyma; owszem bogów nawet swoich odzierają z resztek niebiańskiego ich charakteru i robią podobnymi do ludzi. Sztuka religijna przeradza się w rodzajową. Zjawia się Wenus wychodząca z kąpieli, Hermes odpoczywający, Dyana polująca i t. p. Miękkość i nagość zaczynają przeważać. Skołpas odważył się już Afrydę przedstawić całkiem naga, toż samo zrobił Praksyteles, rozmiłowany w przedstawianiu ciał młodych i miękkich. Idealna niegdyś sztuka attyc-

ka dążyła do zbratania się z peloponeską, zawsze bardziej naturalistyczną. Zaczęło się uganianie za efektem. Dla niego to Lizypp umyślnie zmniejszał głowę w stosunku do reszty ciała, w czem znalazł licznych naśladowców. Z upadkiem podnioslejszych pojęć i szlachetniejszych uczuć, sztuka zstępuję do niższych rodzajów twórczości, mnożą się portrety, rozrasta się *genre*. W końcu, kiedy Grecja ukorzyła się przed Aleksandrem i upadła zupełnie, tylko sztuka rodzajowa w niej jeszcze kwitła, wydając dzieła niepospolitej piękności, ale wyłącznie obrachowane na efekt i często już, pomimo całego mistrzostwa formy, grzeszące przeciwko innym warunkom piękności prawdziwej, to jest przeciwko zgodzie z wewnętrzną duchową naturą naszego ja. Jako przykład przypomnę znane powszechnie gruppy Laokona i Byka farnezyjskiego. W jednej i drugiej widzimy mistrzostwo formy niezrównane, ale obok tego doznajemy uczucia bynajmniej nie miłego, owszem jakaś przykrość przeszkańca nam cieszyć się owymi pięknemi formami i patrząc na nie, zdaje się, jakbyśmy czytali jakąś powieść lub nowelkę naszych pesymistów, z których wieje zwątpienie i gorycz bez ratunku. Pochodzi to stąd, że w tych grupach niema nic, aby równoważyło owe cierpienia i męki straszne, jakie przedstawiają; niema ani jednej postaci, któraaby jak Niobe wśród konających dzieci, wielkością swoją i heroicznem poddaniem się jednała widza z całą otaczającą ją nędzą i cierpieniem.

Tak konała sztuka grecka, wysilając się na efekty, na wykończenie drobnostek i szczegółów, niezdolna już podnieść się wyżej, stwierdzając zdanie Kremera, że „fantazya twórcza człowieka zawsze będzie odpowiednią stopniowi, na którym stanęła jego wiara, a cała treść religijna jego duszy”¹⁾). Powyższe zdanie możnaoby stwierdzić przykładami wszystkich wieków i narodów i zawsze ze stanu moralnego jakiegoś społeczeństwa moglibyśmy wnioskować o charakterze dzieł jego sztuki i przeciwnie z tych ostatnich odgadywać, czego wart naród ich twórców.

¹⁾ «Podróż do Włoch», IV, 296.

Nie piszę jednak historii sztuki i dla tego pominąwszy wszystko inne, przenoszę się od razu do czasów obecnych i w nich znajduję (tak przynajmniej sądzę), sprawdzenie zdania Kremera i wysnutych wyżej przezemnie wniosków. Jaki jest teraz stan duchowy znacznej części Europy, zbyteczna byłoby przypominać. Liczne warstwy odwróciły się tam od wiary swych ojców, a nawróciły do dawnych pogańskich zasad. Myśli religijne, cele nadziemskie nietylko zapomniano, ale je znienawidzono, za jedyny cel i jedynego Boga uważając materialne używanie. Smutnych skutków tego wstecznictwa obficie doświadczają społeczeństwa europejskie, ale bez wielkiej nadziei poprawy położenia. Przewodnicy bowiem i główni rzecznicy owych niechrześcijańskich ruchów trzymają się zasad Molierowskiego kandydata na lekarza. Kiedy *purgare*, *saignare*, *clysterium dare* nie pomaga, to trzeba *repurgare*, *resaignare*, *reclysterisare*. Pogorszenie wskutek lekarstwa widoczne, więc... trzeba dozę zwiększyć. Doświadczają też skutków tego spoganienia i sztuka, bo nikomu nie tajno, że większość artystów przyłączyła się do zwolenników używania, że sztuka pomimo mistrzostwa techniki, chorą na suchoty artystycznej fantazyi, osiadła na mieliźnie naturalizmu i porzuciwszy szczytne myśli, goni za dobrze malowanem wnętrzem, łóżkiem, żaluzyami i nagiem ciałem ludzkim. Przekonać się o tem łatwo, zwiedzając wystawy dzieł sztuki. W czasie tej wycieczki widziałem ich sporo, wspomnę tu o najprzedniejszej, monachijskiej międzynarodowej wystawie w szklannym pałacu.

Kiedy się do niej weszło, było się na razie oslepionym wspaniałością otoczenia. Gmach ogromny, westibulum przesliczne, liczba wystawionych dzieł sztuki niezmierna (było już około dwa tysiące, a ciągle nowe przybywały), pełno kwiatów i wodotrysków, słowem było wszystko, co tylko zewnętrznie przyczynić się mogło do świetności wystawy. Rozpisywać się o doskonałości technicznej dzieł sztuki tam zgromadzonych nie mam zamiaru i moje skromne zdanie chowam dla siebie i swoich, powiem tylko, że wraz ze wszystkimi podziwiałem mistrzowskie wykonanie wielu a wielu malowideł i posągów. Nieraz można było uledz

złudzeniu, że ma się przed sobą żywą naturę. Słówem pod względem techniki, ścisłej obserwacyi, umiejętności kompozycyi, najwybredniejszy znawca miałby się czem zadowolić; jednakże po kilku wizytach na wystawę zaczęło mi cze- goś brakować. Nie jestem specyalistą, świetną technikę uważam tylko za warunek konieczny, ale nie jedyny každego dzieła sztuki; źle zagrany nokturn Chopina sprawi mi przykrość, tak samo jak nie zadowolni wcale z największą biegłością wykonana *La prière d'une vierge*. Za- częlem się więc oglądać z pewnym niepokojem za tem, ja- kie też myśli, jakie uczucia i pragnienia i zamiary wyraża całe mnóstwo obrazów i posągów. Nie byłem wcale zado- wolony z rezultatu. Wyższe sfery myśli, wyższe pragnie- nia i cele widocznie dla artystów zupełnie zobojętniały. Nic, coby przypominało Delaroche'a, Ary Scheffera, ani strasznej *morituri te salutant* Gerome'a, nic podobnego do Cor- neliusa, Schnorra, Schrandolpha, Kaulbacha nawet¹⁾: malar- stwo przestało służyć idei, p. Sygietyński byłby zupełnie zadowolony. Było wprawdzie kilka obrazów, noszących nazwy religijnych, ale litość prawdziwa brała na myśl niedo- rzeczności osiadłych w głowach mistrzów, którzy te dzieła spłodzili²⁾. Historycznych malowideł było kilka zaledwie,

¹⁾ P. Sygietyński nazywa obrazy jego «kolorowymi rebusami»; nie jestem bezwarunkowym zwolennikiem Kaulbacha, ale przyznaję, że z praw- dziwą przyjemnością widziałbym który z jego rebusów kolorowanych wśród tych setek kolorowanych fotografii.

²⁾ Tak np. na jednym obrazie siedzi piękna czarnowłosa pani w ob- cisłym czerwonym kaftaniku i, złożywszy ręce, patrzy z przestrachem na leżące przed nią nagie dzieciątko, otoczone jakimś mglistem przezroczem. Ma to przedstawiąć «przeczucia Maryi», ale gdyby nie cierniowa korona, unosząca się nad dzieciątkiem, niktby z pewnością się nie domyślił, że ta Maryja to Najświętsza Panna, tak jest ona podobna do pierwszej lepszej pięknej brunetki. Inny obraz zatytułowany «Odpoczynek św. Rodziny w ucieczce do Egiptu». Na pierwszym planie siedzi na ziemi zwyczajna, nie- zbyt piękna ani brzydka niewiasta i trzyma dzieciątko na kolanach, za nią pod krzakiem, towarzysz jej, niemłody już mężczyzna, patrzy czegoś w dal, a przed nią, plecami do widza, stoi postać skryzlata i gra na skrzypcach. Ma to być Anioł, ale w rzeczywistości jest... młoda panienka, do połowy cia- la całkiem nie ubrana. W «Kunstaustellungshausie» widziałem jeszcze dzis- wiejszy obraz niby religijny. Ma on wyobrażać Chrystusa Pana i Samary- tankę u studni. Na kamienną ławę rzucił się zmęczony i spotniały czarno-

zresztą panowały portrety, widoki i *genre*. Portrety były świetne, widoki ludzko przedstawiające rozmaite miejscowości (przypominam sobie zaledwie trzy lub cztery, w których było coś więcej, niż kopowanie natury), zwierzęta, szczególnie bydło domowe, bardzo licznie reprezentowane; była tam jedna sala tak zapełniona krowami z cielętami i bez cieląt i samemi cielętami bez krów, że zdawać się mogło (przy odrobinie fantazyi), że się jest gdzieś na łące za miastem. Zresztą wszędzie *genre* i *genre*... Tu i ówdzie odzywały się zdrowe myśli i poczciwe uczucia, czasami wionął duch z innych lepszych a przynajmniej bardzo różnych czasów, dwa razy nawet dostrzegłem przebijającą się bardzo nieśmiało myśl chrześcijańską, ale patrząc na większość tych malowideł (i rzeźb także), mogłem w nich wiedzieć sprawdzenie sekretu, który mi odkrył dawno już temu, gdym jeszcze stał na szarym końcu Apellesowej działalności, pewien młody malarz monachijskiej szkoły. Kiedy utykskiwał przed nim na trudności kompozycyi, odpowie-

brody arab, w ciężkiej wełnianej niby burce, niby płaszcza, a przed nim, jedną ręką oparłszy się o cembrowinę studni, drugą mocno gestykulując, nachylona ku niemu, stoi młoda i piękna kobieta, której calem ubraniem jest spódniczka, dochodząca ledwo do pasa. (Gdyby był konkurs na waryackie pomysły, nie wątpię, że ten nie pozostałby bez odznaczenia). Nie mogę też tu pominąć p. Unierzyskiego «Drogi krzyżowej», którą nie pomnę już gdzie spotkałem. Przedstawia ona trzy osoby, idące po rzeczywiście bardzo niedbale utrzymanej drodze. Jedna już ginie w oddaleniu, druga znacznie od pierwszej odległa, a plecami odwrócona do widza, stoi w środku obrazu, trzecia zaś na pierwszym planie, jest młoda, bardzo a bardzo rezyktywna kobieta, która niewiadomo jakim sposobem dostała się w sam środek krzaku agawy czy kaktusa i wieje się w nim, załamawszy ręce. Poznałem w niej pogorszone wydanie Magdaleny z rzeczywiście pięknego obrazu (w którym ona stanowi jedyny może ton fałszywy) tegoż malarza «Zdjécie z Krzyża». W obydwoch artysta zapomniał, czy też nie wiedział, że tak w drodze krzyżowej, jak jeszcze bardziej przy zdjęciu z Krzyża najmniejsza nawet alluzyja do zmysłowych motywów, jest nietylko obraz religijnego stylu i świętokradztwem prawie, ale wprost brakiem taktu i ludzkiego uczucia. Coby też p. Un. powiedział, gdyby wśród rodziny zebranej przy zamordowanym ojcu, ktoś zanucił cavatine z Fra Diavola: «Agnès la jouvencelle, aussi charmante que belle», albo przy skazaniu kogoś na krzyżową drogę wygnania i nędzy; zagrał walca Arditiego «Il bacio?»

dział mi: „nie tak to trudno zrobić obraz jak się zdaje: bierze się model, ubiera go i oświetla odpowiednio, otacza akcesoriami, a potem maluje się wszystko żywcem“. Zdało mi się, że większa liczba rodzajowych obrazów jest niczym więcej, jak „malowaniem żywcem“ tak ustawionych modelów, którym potem tylko tytuł odpowiedni dodano. Zdało mi się, że wszyscy ci artyści nigdy nie wybiegli myślą po za jakieś „oczekiwanie“, „polowanie“ lub oklepane „pieszczoty macierzyńskie“, że wielkie kwestye, za które ludzkość cierpiła i walczyła tyle, ba, cierpi i walczy do tąd, zamarły dla nich i przestaty istnieć na zawsze. Lemke ma racyę, gdy kończąc rozdział o malarstwie, mówi: „w malarstwie dzisiejszym, szczególnie w Niemczech, widzimy przewagę techniki, realizm kolorytu. w zupełniem przeciwnieństwie do wszechwładzy myśli, jaka panowała w szkole Corneliusa“.

„W ogóle ilekroć chodzi o to, aby charakterystycznie i trzeźwo przedstawić naturę, ilekroć potrzeba tylko świeżości pomysłu i biegłości wykonania, sztuka dzisiejsza współzawodniczy z epokami najwyższej świetności. Natomiast brak jej głębszego, idealnego technienia... Trywialność i brak wyższej myśli przy świetnej technice grasują dziś wszechwładnie“¹⁾). Zasada Zoli: „Dzieło sztuki jest częścią natury, widzianą przez pryzmat temperamentu“, była na tej wystawie szeroko zastosowana. Tak, powtarzam, p. Sygietyński mógłby być zadowolony. Myśl i serce tych panów zamknęło się w kółku bardzo pozytywnych przedmiotów. Oczywiście przy takim poziomie i kierunku artystycznej twórczości, nie mogło tam brakować nagości. Były ich też co niemiara, a wszystkie z wyjątkiem czterech czy pięciu posągów i wspomnianych wyżej „Synów Kaina“, przedstawiały kobiety prawie lub zupełnie rozebrane. Były tam najrozmaitsze w tym rodzaju odeienia, zaczawszy od najczystszych jeszcze może „Fryny“ Siemiradzkiego i „Mildy“ Alchimowicza, do bezczelnych a wyuzdanych modelek francuskich. Patrząc na te dziesiątki

¹⁾ Estetyka II, 166.

haremowych niewolnic, rozmaitych kąpieli, odpoczynku modelu, morskich dziewcząt i mitologicznych postaci, nie można było nie dostrzec związku między ubóstwem artystycznej twórczości i niskim jej poziomem, a tą hyperprodukcyą twórców mniej lub więcej wyuszanej cielesności. Widzę też w tem zestawieniu wcale nie przypadkowem, bo się to samo i gdzieindziej spostrzec daje, sprawdzenie mego zdania, że im społeczeństwo niżżej upada moralnie, tem jest mniej dostępne dla wyższych pomysłów i rzeczy, tem częściej w sztuce zadawalnia się genrem, tem też bujniej na tym gruncie rozrasta się najniezdrowszy jego rodzaj — nagość zmysłowa i cielesna.

Przechodzimy teraz do ostatniego punktu niniejszej rozprawy. Mówimy ciągle o nagości ludzkiej, zajmujemy się nią bardzo w imię piękna, czy jednak rzeczywiście o ludzkie ciało chodzi i czy naprawdę piękno ma się na celu? Niech mówią fakta. Jeśli czytamy obszerne sprawozdania z jakiego obrazu, przedstawiającego nagość, zawsze to będzie nagość kobieca, męska zbywa się ogólnikami; jeśli się wspomina o rzeźbie greckiej, świecie greckim, grekiem poczuciu piękna, niechybnie zaraz wypłynie na wierzch Wenus Anadyomene, jakby jedyne i najwyższe uosobienie tego wszystkiego; jeśli do Warszawy przywożą taką „Frynę“, to wzniósą się tak gwałtowne a ogniste peany, pochwalne hymny będą nucone na tak wysoką a namiętną nutę, że zdziwiona prowincja oczekując będzie lada dzień wiadomości, że „gród syreni“ stawia świątynie malowanej, jak niegdyś Grecy postawili posąg żywej zalotnicy. Słownem przypominam i zaznaczam fakt powszechnie znany, że tylko nagość niewieścia wzbułdu zajęcie, podziw i entuzjazm. A rzeźbiarz i malarz jakież ciała przedstawiają? Jeszcze w rzeźbie częściej można spotkać męskie, ale malarze chyba na studyach akademickich niem się zajmują; skoro się wyzwolą, malują tylko Andromedy, haremy, niewolnice, jak gdyby nie wiedzieli, albo zapomnieli, że nietylko miękkość, falistość, wdzięki właściwe kobiecie, ale i siła, energia, wyrazistość mężczyzny są piękne i bardzo piękne, że więcej w nich indywidualności i ducha, niż

w łagodnych a bardziej ogólnikowych i do natury zblżonych formach kobieczych. A w jaki sposób wszystko to malowane? Artystów, którzyby umieli swe kobiety przedstawiać ze spokojem greckich posągów z epoki rozkwitu, jest bardzo niewielu, ogólny stara się o to, by nagość była najbardziej nagą, rażąca, hałaśliwą, by takim sposobem namętość dopełniła, czego talentowi brakuje.

Przed kilkunastu laty Kremer pisał o nadsekwańskich malarzach: „Powiedzmy prawdę; ci poganie, co żyli dwa tysiące lat temu, byli nierównie skromniejsi, niż powieściopisarze nowożytnej Europy, zwłaszcza francuscy i skromniejsi, niż owe brudne rysowniki nadsekwańscy, co plugawie twory swoje wyrzucają w świat. Bo widzisz, wielcy mistrze starożytni (nie mówiąc o czasach zepsutych) przedstawiali naturę taką, jaka jest, nie mając żadnej przytem ubocznej myśli, ich posągi są przeto wskroś niewinne; jest to idea, iście artystycznie wełiona w ciało człowieka, więc też i w widzu nie poruszają bagnistych myśli. Przeciwnie czynią owe nowożytnie cyniki pióra i ołówka, bo na pozór niby skromniejsi, w częstce tylko wyścieleają myśl w koncepcjach swoich, w których atoli czai się chęć potrącania w samym widzu lub czytelniku brudnej fantazyi. W starożytnym świecie mistrz, przedstawiający fauna, jest wyższy, zacniejszy od niego, owi zaś powieściopisarze francuscy a rysowniki, sami się w swoich faunach uosabiają i radziby czytelnika i widza swojego na fauna przerobić¹⁾.

Teraz te słowa i daleko bardziej jeszcze ostre można zastosować do całej Europy, nie wyłączając krain, które Wisła przebiega. Cóż innego, jeśli nie zmysłowość ściaga gromady widzów przed „sensacyjne“ obrazy i witryny magazynów, w których wiszą fotografie rozmaitych nimf i niewolnic? Może miłość i poczucie piękna? *Credat Iudeus Apollo*, bo najnaiwniejszy warszawianin temu nie uwierzy. Dlatego też i fotografia Ewy Szyndlera²⁾, wisząca

¹⁾ Podróż do Włoch. IV, 259.

²⁾ Dodam mimochodem, że na korytarzach akademii sztuk pięknych w Wiedniu stoi posąg tej samej treści i tak łudząco przypominający malowidło, że tylko dziwić się potrzeba prawdziwości przysłownia francuskiego: «les beaux esprits se rencontrent». Tylko czy to było przypadkowe spotkanie?

u kasy Towarzystwa zachęty sztuk pięknych w Warszawie (kiedyś zwiedzał wystawę) wygląda zupełnie jak przynęta dla krewkich młodzieńców, mężów i staruszków, by wzięli bilet i przekroczyli próg, za którym czekają na nich nimfy i satyry i hotelowe dramaty i „wspomnienia Ewy“, „Rozkosznych marzeń“, „Pierwszego dnia waremie“ i... innych sztuk wątpliwej piękności.

Tak, byłoby to wielką naiwnością mniemać, że powódź nagości kobieczych, rosnąca coraz bardziej, jest wynikiem rozmiowania się w sztukach pięknych na ogół, a piękności ciała ludzkiego w szczególności. Idzie tu o najzwyklejsze podniecenie zmysłów z jednej strony, a wyzyskanie złych instynktów z drugiej. To też mści się ta powolność namiętności i zerwanie z prawem natury, a więc z prawem Bożem, mści się, powiadam, na artystach i na publiczności. Niepodobna nie zauważyc, jak artyści, hołdujący tej specjalności, stają się pospolici w pomysłach, jak talent ich coraz się bardziej wypacza. Obnażona kobieta stała się w sztuce komunałem do oddania wszystkiego, a wiadomo, że komunałami posługuje się tylko słabizna i miernota. Chce się np. artyście namalować wiosnę, więc sadza taką postać na drzewo bez liści, o jednym tylko białym kwiatku, albo daje jej do rąk trochę zieleni i parę amorków do boku i wiosna gotowa. Trzeba przedstawić południe — umieszcza się na tle błękitnem rozczochraną i rozhukaną blondynkę i jest południe; zmrok może wyobrażać naga brunetka, noc takaż sama postać z półksiężycem na głowie — jeśli nad czołem będzie gwiazda, to ta kobieta wyobrazi konstellację, słowem dla przedstawienia astronomii i tańca leśnej nimfy i godziny dziennej, dobrego natchnienia i zmory nocnej, służy zawsze ten sam przedmiot ze zmianą tylko dekoracji i atrybutów. Że to rzecz dla artystów arcywygodna, nie ulega wątpliwości. Nie trzeba sobie łamać głowy, tylko, jak mi radził mój znajomy, „bierze się model etc.“, nadto zyskuje się sławę, przynajmniej rozgłos, no, a przytem, jak zapewnia p. Van der Meer, mówiąc o „Ewie“ Szyndlera, obraz (taki) ze względu na sam temat — piękna kobieta w szacie tylko

włosów własnych, stojąca na tle zieleni rajskich ogrodów— z pewnością znajdzie nabywcę¹⁾, co także nie jest do pogardzenia. Tak samo w restauracyach gorszego gatunku jest pewien sos ogólny, a w handlach win „podstawowe“ wino, z których za dodaniem pewnych ingredencji powstaje taki sos i takie wino, jakiego kto zażąda. Proceder to mniej chwalebny, ale do powyższego bardzo podobny.

Porzućmy jednak artystyczną miernotę, by słów parę powiedzieć o talentach wybitniejszych, które się poświęciły wyłącznie nagości niewieściej. Zdaje mi się, że i najpotężniejszy talent, obrawszy sobie ten kierunek, oddychając ciągle atmosferą zmysłowości, musi odczuć fatalne jej skutki, które się objawią tak w obrazie jak i w formie jego obrazów. Kiedy się pojawiło „Narodzenie Wenery“ Bouguereau, niepomnę kto napisał, że jest ona tak czysta, że możnaby ją postawić w niebie. Wątpię mocno, czy w niebie chrześcijańskiem znalazłoby się dla niej miejsce, ale rzeczywiście Venus ta jest piękną i czystą, o ile nią Venus być może. Teraz po latach kilkunastu zjawił się Amor i Psyche, tegoż malarza, ale jakaż różnica! Dawnej czystości ani śladu. Owa Psyche, mająca wyobrażać duszę ludzką, ani krzty duchowości w sobie niema, lecz jest poprostu piękną kobietą w paroksyzmie nymphomanii. A cóż za gorzka ironia bije z treści tego obrazu! Ma on być niby uzmysłowieniem pojęcia, że miłość podnosi duszę ku górze, kiedy tymczasem dla ostatniego profana całkiem widoczną jest rzeczą, że kiedy taki amor, pochwyci taką psychę (duszę) to nie w górę się wzniósą, ale ugrzędzą oboje w najzwyczajniejszym błącie rozpusty i amor umrze na chorobę pacierzowej kości, a psyche skonczy w szpitalu, lub na ulicy.

Albo drugi przykład lepiej nam znany, bo to nasz Siemiradzki. Obrał on sobie, jak wiadomo, za specjalność świat pogański i sporą seryą bezszatnych piękności obdarzył nas i obcych. Nie posunął się on do rozhukanych i rozjurzonych Makartowskich postaci, może nigdy nie na-

¹⁾ Tygod. Illustr. Nr. 11—1890 r.

maluje nic równie bezecnego jak „Bachus“ Carolusa Duranda, ale z tem wszystkiem i w nim widoczny jest fatalny wpływ obranego przez się przedmiotu. Nie mówię tu jużci o technice malarskiej, ani o całej zewnętrznej stronie, mam tylko na myśli wewnętrzną osnowę jego obrazów. Komuż nieznane „Wazon czy kobieta“, albo „Taniec wśród mieczów?“ Przedstawiają one sceny z życia pogańskiego wielce prawdziwe. Na obydwoch widzimy piękne, bezbrane kobiety w takiej roli, jaką im pogonizm przeznaczył, w ucisku i poniżeniu; a nic, coby tę ich hańbę podnosiło, coby łagodziło smutne uczucie, powstające w widzu, tem smutniejsze im piękniejszemi są te stworzenia Boże, tak haniebnie poniżone. Pomimo to obrazy te są piękne nie tylko dla pięknej formy, ale i dla zawartej w nich idei. Dla mnie są one wymowna, bo w piękne kształty zakuta apologia chrześcijanizmu. Radziłbym też patrzeć na nie dłu go i często naszym autorkom, piszącym wierszami i prozą o emancypacji kobiety z pod jarzma chrześcijanizmu i panom a pannom smakującym w ich elukubracyach. Przy odrobinie znajomości historyi i przy maluczkiem zastanowieniu, przekonałyby się one, że te obrazy przedstawiają dolę kobiety wszędzie, gdzie nie pada na nią cieú krzyża Chrystusowego, że gdyby ich niedołężnym piórom udało się krzyż ów wywrócić, to ich córki płasałyby nagie przy klaskaniu bata nadzorcy, jak na obrazie p. Świdomskiego¹⁾. Inny obraz „na Capri za Tyberyusza“ przedstawia znowu jedną z często odbywających się tam w tym czasie scen. Opiły Cezar z trudnością już podąża za gronem banchantek, wściekłym harcem płaszących nad brzegiem morza, tuż obok świeżych trupów. Widzimy tu zebrane główne zbrodnie pogonizmu: pijany Tyberyusz, pijane rozpustnice, dwa trupy, toć to uosobienie wszechmocnego państwa, pogańskiego okrucieństwa, ubóstwienia brzucha i rozpusty pogańskiej. Widok to arcysmutny i nie zdaje mi się, żeby wywołane nim wrażenie było przyjemnem estetycznie. Można na obraz ten patrzeć bez zadowolenia, jakie spra-

¹⁾ Tygod. Illustr. 1890.

wia dzieło całkowicie piękne, to jest zgodne z naturą naszego ja, w całem tego wyrazu znaczeniu, ale bez oburzenia i niesmaku. Niema tam wprawdzie żadnej przeciwwagi moralnej tym wszystkim okropnościom, ale też niema nic, coby pochwalało tę ohydną orgię. Siemiradzki przedstawił nam poganism takim, jakim był, nie chwaląc go i nie podnosząc; może nie odpowiedział moralnym warunkom piękności, ale moralnego uczucia nie obraził jeszcze; zupełnie co innego w zachwalonej Frynie. Kiedym ją ujrzał na monachijskiej wystawie, nie mogłem się obronić przykremu uczuciu, a to nie dla jednego powodu. Więc najpierw można mieć za złe Siemiradzkiemu, że wraz z wielu innymi rodzajowymi malarzami, zapomniał o arcysłusznej radzie Lemkego, że rozmiary tego rodzaju dzieł nie powinny być wielkie. Mała treść zawsze pozostanie małą, choćby ją na największym płótnie rozmazać¹⁾. Otóż patrząc na Frynę, czułem jakiś dysonans wewnętrzny i pytałem siebie, po co ten cały „sztafaż“, tyle morza, tyle nieba i przestrzeni, te tłumy, ta świątynia, te zresztą wielkie rozmiary? Prawda, że to wszystko prześliczne, ale czy warto używać tyle zachodów i środków, dla uwydatnienia tak błahej treści, jak rozbierająca się do kąpieli kobieta? Ważniejszym jednak wydał mi się bez porównania zarzut natury moralnej. Nie umiem patrzeć na dzieła sztuki, według metody realistyczno - naturalistycznej, by widzieć i nasycać się formą, nie pytając i nie dbając o treść; patrząc więc na Frynę, oprócz pięknego ciała, pięknego morza, ślicznego chłopaka ze skrzydłami etc., widziałem jeszcze, że cały ten tłum młodzieńców i starców, kobiet i kapelanów, garnie się z podziwem, zachwytem, entuzjazmem do tej rozebranej kobiety, która niczem innem nie była, jeno pięk-

¹⁾ Witkiewicz niejednokrotnie przeciwko takiemu poglądowi protestuje a w liczbie argumentów swoich i ten mieści, że najcelniejsze arcydzieła, jak Rafała «Widzenie Ezechiela», bywają małe rozmiarami. Długoboy o tem mówić: poprzestanę tylko na uwadze, że rzecz wielka wewnętrznie, w małym formacie pozostanie wielką; licha i blaha, do wielkich podniesiona wymiarów, wydaje mi się tembardziej lichą. Może się zresztą myle w tym względzie.

ną ladacznicą, spełniającą w tej chwili akt niezrównanej puchy i świętokradztwa, chcąc naśladować swoją boginię, i niezrównanego bezwstydu, okazując się bez szat całemu ludowi. Siemiradzki więc przedstawił nam moment zupełnego zaniku uczuć religijnych i moralnych dawnych Greków, tryumf bezwstydu, a przedstawił tak, że cały ten obraz jest jego apoteozą, jest zachętą do niego.

I to właśnie jest smutne, bardzo smutne, w tem właśnie widzę upadek i poniжение artystycznego smaku i uczucia. Smutniejszem jednak jeszcze, wydało mi się, że patrząc na tych Greków, przemienionych przez kurtyzankę, jak niegdyś towarzysze Ulissesa przez Cyrce, zdało mi się, że słyszę i widzę tak samo rozentuzyazmowanych warszawskich znawców, recenzentów i krytyków. I im, jak pogóralskim Grekom, nie przyszło na myśl, że piękna forma nie usprawiedliwia zgnilej treści, że jeśli piękne ciało złomaczy rozpustę, to dlaczegoż spryt wielki nie miałby usprawiedliwiać oszustwa, siła — grabieży lub rozboju, wielka nauka — puchy lub zarozumiałości? Racye te same i wniosek narzuca się z nieprzepartą logicznością.

Wyszukując tematów do swoich ulubionych nagości, Siemiradzki nie uniknął takiego szkupołu, jakim jest „*pokusa św. Antoniego*“ i namalował obraz pod tym tytułem, pomimo całej niewłaściwości jego treści. Co przedstawia obraz taki? Starca w mniszym ubraniu, który z przestrachem i komiczną czasami trwogą spogląda na stojącą przed nim mniej lub więcej obnażoną kobietę. Na obrazie Teniersa dyabeł kuszący świętego, wziął na sieć postać wcale statecznej holenderki w aksamitnej sukni w towarzystwie mnóstwa potworków z miotłami, ożogami i t. d. Sprawia to wszystko wrażenie przez Francuzów nazwane *grotesque*, a w wysokim stopniu nie liczące z pojęciem świętości, bo święty chrześcijański zbyt jest wzniósłą postacią, by go zestawiać z błazeństwami, dobremi chyba dla straszenia dzieci. Bez porównania jednak jest gorzej, jeśli miejsce holenderki w aksamitach, zajmie bezszatna niewiasta (mówiąc stylem Kremera). Kto ma choćby słabe wyobrażenie o ogromie cnoty, potrzebnej dla zostania chrześcijańskim

świętym, kto choć niejasno przeczuwa, jak wysoko nad ziemiem błotem unosi się duch jego, ten patrząc na zestawienie dwóch rzeczy tak do siebie niepodobnych, tak bardzo wrogich sobie, doznaje wrażenia, jak gdyby słyszał prześladowanie księdza lub uczciwej kobiety tłustymi dwuznacznikami. Są ludzie, którym się takie żarty wydają *piquants*, ale powszechnie wiadomo, że to szczyt grubijaństwa i złego wychowania. Mistrz Henryk nie uniknął podobnego błędu i nic dziwnego: ukochał paganizm, który jest błędem i grzechem, upadkiem i wykoszlawieniem, musi uzuwać wpływ swego otoczenia: „kto dotknie się smoły uwala się nią”, powiada Pismo św.

Należałoby mi teraz wspomnieć o działaniu takich rzeźb i obrazów na społeczeństwo, ale to rzecz zbyt znana. Dla pewnej, zresztą bardzo małej liczby znawców, mogą one być nieszkodliwemi, a nawet dostarczać im przyjemności i wrażeń rzeczywiście estetycznych, na ogólny jednak działają demoralizująco i dalszego ciągu wrażeń zaczętych przed niemi, trzebabły szukać w szpitalach, domach obłąkanych, statystyce kryminalnej i t. p. smutnych kategoryach. Że o tem wszyscy wiedzą, a mało kto zaprzeczy, więc na tej krótkiej wzmiiance poprzestaję i przechodzę do konkluzji. Nicz nią będzie następująca uwaga. Gierymski w dzienniku swoim¹⁾ powiedział bardzo słusznie: „Sztuka jest zawsze wyrazem wieku, jest zawsze odbiciem upodobań, jeżeli nie całego społeczeństwa, to przynajmniej tej warstwy, do jakiej artysta czy poeta przekonaniami swemi i sympatyami należał”. Tak, sztuka być powinna wyrazem swego społeczeństwa, a jakim jest społeczeństwo nasze i na ogólny europejskie? Cytowany artysta był szczerze przekonany, że „ideal religijny wieków średnich (to jest chrześcijanizm), nie jest idealem naszym, że wiara na i wna jest tylko u ludu, że „arystokracja dla odróżnienia się od ludu, nie tego, co za pługiem chodzi, lecz tego, który książki czyta i książki pisze, trzyma się księdza, chodzi do kościoła i spowiada się. Tymczasem, każdy z tych panów, wzięty z flanku i przyparty

¹⁾ Album, str. 22.

do muru, przyznaje się, że drwi sobie z sutanny". Jeszcze za życia swego mógł się Gierymski przekonać, że się pomylił grubo. W kilka lat po napisaniu tych uwag, a pisał je w Monachium, powstał kulturkampf. Cała falanga liberalna, przeważnie żydowsko-mieszczańska, wraz z tym ludem „co książk czyta i książk pisze” całowała, korząc się w prachu, stopy żelaznego kanclerza, wykrzykując w chwilach wolnych od tak liberalnego zajęcia, *vae victis i delenda Carthago*, a oszkalowana przez Gierymskiego „arystokracja” pokazała, że „nie drwi sobie z sutanny”, bo cierpiała z nią razem i szła ręką w rękę z tym ludem, który książek nie pisze. Długą można ułożyć listę faktów, któreby powinny przekonać nawet panów artystów, zaciertzewionych w pogoni „za naturą”, że po za światem ich pracowni, za ich modelami i modelkami, jest, cierpi i wzrasta świat chrześcijański, że Europa jest wciąż chrześcijańska i powoli a wytrwale dąży do zrzucenia ze swej piersi duszącego ją odrodzonego pogonizmu. Otóż artyści, chcący być wyrazem społeczeństwa, a nie tej warstwy bezwyznaniowej burżuazyi, co się rozsiadła po stolicach i wielkich centrach fabrycznych, powinniby pamiętać, że społeczeństwo współczesne w niezmiernej większości jest chrześcijańskie, że zatem w kwestyi, która nas zajmuje, konieczną jest rzeczą liczyć się z zapatrywaniem na nią chrześcianizmu.

Otóż śmiało twierdzić można, że chrześcijanizm mniej jest przyjazny nagości w sztuce, dlatego właśnie, że jest antytezą pogonizmu, który jej sprzyjał. Chrześcijanizm przedewszystkiem jest prawdą. Nie chce on i nie może ludzić się, jak pogonizm, fikcją jakiegoś ciała chwalebego, przemienionego, niewinnego, nieznającego grzechu, kiedy takiego niema i nie będzie na ziemi. „Nagość, powiada chrześcijański estetyk, stała się oznaką hańby i ogołocenia, skutkiem nędzy i ubóstwa, towarzyszką kary, przyczyną cierpienia, przedmiotem wstydu¹⁾. Dlatego też chrześcija-

¹⁾ Grimouard de St. Laurent słuszną jednak robi uwagę: «Studio-wanie nagiego ciała dla artysty nie może być do tych samych zacieśnione

nizm z niedowierzaniem, owszem z niechęcią nawet patrzy na nagość pogańską, bo widzi w tem fałsz, a miłość prawdy, jaką go wiara napoila, jest nieprzyjemnie podraźnia, gdy w dziełach sztuki widzi chwalebne to, co w rzeczywistości jest nędznem i smutnem. Chrześcijanizm jest prawdą i niezbyt sprzyja nagości w sztuce, bo jest tego zdania, że sztuka powinna być wyrazem wieku i społeczeństwa, jak to powiedział M. Gierymski, a ludzkość w rzeczywistości żyje w ubraniu, bo tego wymaga mnóstwo arcyśluszych i rzeczywistych warunków. Dlaczegoż sztuka ma pod tym względem okłamywać człowieka. Śmieją się ludzie z anachronizmów, a czyż owe wszystkie tematy nie są najzupełniejszym anachronizmem? Chrześcijanizm jest prawdą i dobrem, zadaniem jego podnosić człowieka. Więc, jak ożywił w nim ducha nieznanego w pogaństwie, tak i w sztuce sprzyja tym jej rodzajom, których nie bezmyślna nagość, ale myśl ludzka i czyn ludzki jest przedmiotem. Paganizm zapomniał i nie chciał nic wiedzieć o warunkach rzeczywistych, w jakich ciało ludzkie zostaje, to jest, że podlega namiętności i dlatego staje się bodźcem do grzechu *fomes peccati*. Chrześcijanizm nie może o tem zapomnieć, bo jest prawdą i dlatego także, że jest dobrem. Dla tej ostatniej racyi nie może pozwolić na podeptanie, choćby w sztuce nawet, uczucia tak delikatnego i szlachetnego, a tak wysoce prawdziwego, jak wstyd. Kiedy człowiek czuje się poniżonym w swej godności, kiedy zstąpił z wyżyn, do których przeznaczony, kiedy się zównało ze zwierzęciem, wtenczas doznaje tego niezmiernie przykrego uczucia, pomieszania i upokorzenia, które nazywamy wstydem. Dlatego chrześcijanin osłania ciało, bo wie i czuje, że ono zostaje pod panowaniem namiętności, że może

granic, co przedstawianie jego. Badanie takie jest potrzebne dla nabycia możliwości oddawania ze wszelką prawdą ruchów i proporcji ludzkiego ciała, i położenie chrześcijańskiego artysty jest podobne do położenia lekarza, który musi studyować anatomię; jest jednak mniej konieczne i delikatniejsze, bo odbywa się na ciałach żywych, dla tego też radzimy mu, jeśli chce zachować świeżość myśli i czystość uczuć, nie oddawać się bez zastrzeżeń praktykom i zwyczajom pracowni» (*Manuel*, 75).

w bliżnim obudzić popędy zwierzęce, a więc poniżające godność ludzką stron obydwóch. Chrześcijanizm to uczucie pielegnuje jako kwiat najdroższy i rozwija najtroskliwiej, boć zadaniem jego podnieść człowieka nad zwierzę, a uczyć nić synem Bożym. W tem jest nietylko dobrem, ale i prawdą, bo takie rzeczywiście a nie inne jest przeznaczenie nasze, a uczucie wstydu tkwi w naturze ludzkiej i trzeba pracy i usiłowań, by je z niej wyrwać. Smutnego tego zadania podejmuje się poganism, czy go nazwiemy starożytnem bałwochwałstwem, czy nowożytnym materyalizmem, pozytywizmem lub racyonalizmem. Na ogół nauka pogańska i pogańska filozofia ma szczególną przyjemność w zrównaniu człowieka ze zwierzęciem, które wstydu nie zna, a sztuka pogańska dawniej i teraz tak postępuje, jakby na jej twory patrzyli nie ludzie, lecz goryle lub dzikie osły, bez wstydu i rumieńca. Chrześcijanizm, zostawiając pogańskiego filozofa, uczonego i artystę w pochlebnem dla nich przekonaniu, że człowiek a wieprz lub małpa to jedno, nie przestaje wołać na ludzi *sursum corda* i wymaga od sztuki by była wstydlową. Dlatego też artysta chrześcijański nie szafuje nagością, używając jej tylko tam, gdzie tego dobro i prawda wymaga, a przedstawiając ją tak, by nie poruszyć brudnych „demonów“, (jak mówi Kremer), drzemiących w głębi serca ludzkiego.

Zdanie takie, wiem, że wielu nazwie krępowaniem sztuki, zacieśnianiem jej horyzontu, naginaniem do celów dogmatyki i etyki i t. d., i t. d. — jak gdyby trzymanie się dobra i prawdy mogło wyjść komu na złe, mogło kogo skrępować, jak gdyby i w sztuce nie sprawdzały się zawsze pełne Boskiej mądrości i prawdy słowa Zbawiciela: „szukajcie najpierw królestwa Bożego i sprawiedliwości Jego, a to wszystko będzie wam przydane“.

Możnaby o tem wiele napisać, ale że to nie wchodzi w zakres niniejszej pracy, więc użyję tylko krótkiego argumentu *a contrario* i zapytam: a gdzież to są i jakie owe obszerne horyzonty, które odkryć miała sztuka niechrześcijańska, do czego doprowadziło niekrępowanie myśli prawnymi etyki i dogmatyki? A toé te rezultaty przed oczyma

naszymi i każdy widzieć je może. Prawda, że łatwo spotkać się z dobrze namalowanym koszem cytryn, zagonem kapusty, polem ziemniaków, dobrze podpatrzonym ruchem konia lub krowy, wreszcie całem ludzkiem, ale po za tem niewiele już więcej znajdziemy. Nie sam tylko Lemke oskarża teraźniejszą sztukę o trywialność i brak wyższej myśli, bo każdy widzi, że pomimo świetnej techniki osiadła ona „na płytkim gruncie rozbijałych fluktów“. Krytyka artystyczna każe nam zachwycać się tem, że Kiesel lub Czachórski malują wiecznie też samą młodą kobietę w różnych sukniach i przy różnym oświetleniu, że kto inny znowu wiecznie tych samych przedstawia pancernych, też same polowania, wiecznie jednego konia w wózku lub bez wózka. Może to być bardzo ładne, ale ostatecznie płytkie i straszliwie nudne. Cóż jednak innego ma robić krytyka, jeśli większość artystów jest zdania Maksa Gierymskiego, który w jednym z listów swoich przyznaje (wbrew pierwowej wypowiedzianemu zdaniu), że dla artysty całym światem jest pracownia jego i poza nią on nic nie zna i o niczem nie wie. Dla tego też niebardzo się może pomylić, jeśli powiem, że sztuka teraźniejsza w przeważnej swej części (zwłaszcza na Zachodzie), nie jest wyrazem wieku naszego, ani wyrazem potrzeb i upodobań społeczeństwa, wśród którego żyje. W wieku naszym ważają się kwestye nieobliczonej wagi i następstw, ścierają się namętności, wre walka o najświętsze prawa, miliony cierpią, płaczą i łakną, a w dziełach artystów rzadko ślad tego dopatrzyć można. W czasach naszych chrześcijanizm walczy z racjonalizmem, materializmem *e tutti quanti*, zdobywa pięć po piędzi ziemię zalaną odrodzonym od pięciu stuleci pogonizmem, a malarze i rzeźbiarze nic o tem nie wiedzą, jakby to się na księżyku działało — chyba tylko rzucają od czasu do czasu malowany paszkwil na gnębionych i cierpiących. Dla tego, nie bardzo się może pomylić, jeśli powiem, że owo rzekome wyzwolenie sztuki z pod jarzma dogmatyki i etyki, sprowadziło ją z jednej strony prawie do poziomu kolorowanej fotografii, a z drugiej wykierowało na służebnicę bogatej a zepsutej burżuazyi i żydowskich a amerykańskich ban-

kierów i giełdziarzy. Ich to słodkie *far niente* mają rozrywać i umilać dzieła tak płytkiej treści, jak obecne, a przedewszystkiem niezliczone *baigneuse'y* i ondyny.

Dla tego sądzę, że niedaleki będę od prawdy, jeśli powiem w końcu, że stać się może tak, że kiedy chrześcijanizm, po raz nie wiem już który, zwycięży w zasadach i w życiu, zastanie malarzy wyzwolonych z więzów dogmatyki i etyki, rachujących na wzór chińskich mistrzów łuski u ryb i pióra na ptaku, a rzeźbiarzy wzdychających do doskonałości — gipsowych odlewów lekarza Levitoux. Stanie się im jak zasłużą, o przyszłości sztuki jednak wątpić niemożna, bo z pewnością w chrześcijańskim społeczeństwie znajdą się artyści, którzy usłyszą chrześcijańskie hasło *sursum corda* i pójdą za niem.

K O N I E C .

T R E Ś C.

Przedmowa	1
Czy można określić sztukę.	5
Naleciałości renesansowe w sztuce religijnej	42
Nagość w sztuce pod względem etycznym i estetycznym	143

